

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright, microfiche edition: Crown copyright. Reproduced by permission of the Controller of Her Majesty's Stationery Office. The year of publication of the original to which this copyright refers is given on the title strip. No part of the publication reproduced on this microfiche may be reproduced in any form without permission from Her Majesty's Stationery Office and Chadwyck-Healey Ltd.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London.

Technical data:

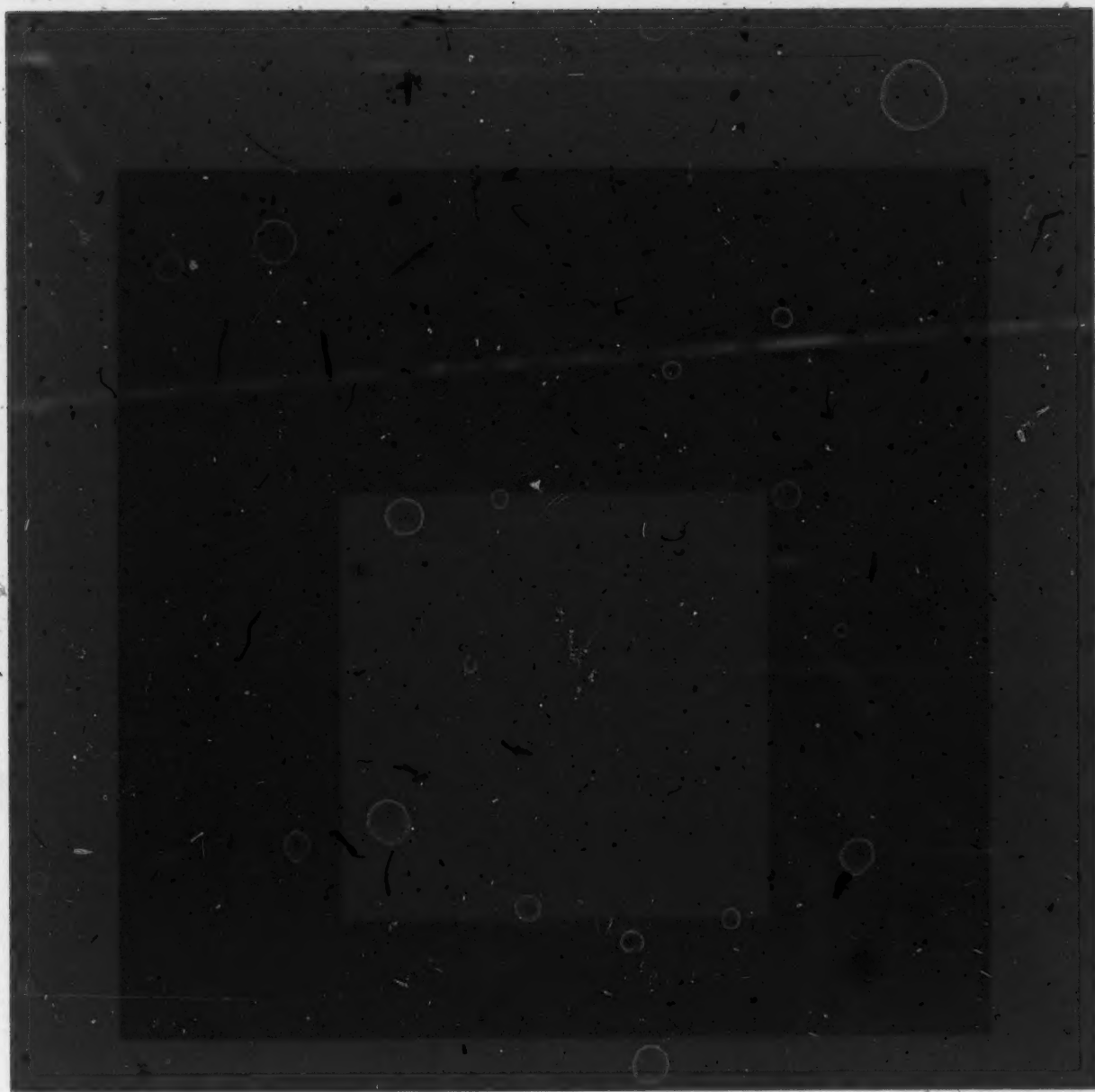
Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford.

Note:

These catalogues are being filmed from bound volumes in the Victoria and Albert Museum Library. We regret that in some cases text and illustrations are lost through tight binding.

7871 MÜNSTER : Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte.

ALBERS



ALBERS

Landesmuseum Münster

28. April bis 2. Juni 1968

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 28. April bis 2. Juni 1968

Kunsthalle Basel 22. Juni bis 28. Juli 1968

Overbeck-Gesellschaft Lübeck 18. August bis 15. September 1968

Badischer Kunstverein Karlsruhe 29. September bis 25. Oktober 1968

Rheinisches Landesmuseum Bonn 5. November bis 3. Dezember 1968

Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin)
15. Januar bis 5. Februar 1969

In Vorbereitung: The Arts Council London



L1886
2-V-1968





Vorwort

Die Ausstellung »Josef Albers« vergegenwärtigt das Werk eines Künstlers, der soeben seinen achtzigsten Geburtstag beging. Die Würdigung seines Schaffens wäre nicht ungewöhnlich; sie könnte mit Verehrung und Huldigung oder gar mit Respekt wohl begründet sein, nicht zuletzt auch durch die bereits historisch gewordene Rolle, die besonders seinen frühen künstlerischen Arbeiten inzwischen zukommt. Jedoch das Schaffen von Josef Albers hat für uns einen weiteren Aspekt: Hier ist nicht allein zu fragen, wie alt, sondern vor allem, wie jung und aktuell dieses Werk ist. So gilt die Ausstellung sowohl als persönliche Manifestation des Künstlers, wie auch als Beweis einer neuen ästhetischen Information. Bilder mit neuen Eigenschaften werden in einer geprägten Bildsprache vorgestellt; es geht um das optische Wort, das trifft.

»Ein Bild soll sich selbst bedeuten, nichts über und jenseits seiner ästhetischen Gesetze.« Mit diesen Worten hat Albers den neuen Inhalt seiner Kunst umschrieben. Sie erhält ihren Impuls vom Primat der Farbe und lebt aus der Vieldeutigkeit der Wahrnehmung. Die große Leistung einer optischen Sprache und ihre Artikulation wird in dieser Ausstellung deutlich. Sie läßt erkennen, wie die Methoden der Gestaltung dem Kalkül der Intelligenz sich zuordnen und die Freiheit des schöpferischen Aktes gleichwohl bewahren.

Wenn die von Josef Albers tatkräftig unterstützte Ausstellung in seiner Heimat ihren Anfang nimmt, darf an dieser Stelle erwähnt werden, daß die Verleihung des Konrad von Soest-Preises im Jahre 1958 in Münster mit einer maßgeblichen Darbietung seines Werkes verbunden war. Die Aktualität seines Schaffens wurde damals für viele Künstler und Kunstfreunde in Deutschland offensichtlich, nachdem die Kunst der Amerikaner dem deutschen Emigranten längst verpflichtet war.

Die Philosophische Fakultät der Ruhr-Universität Bochum hat Josef Albers im vorliegenden Jahr mit der Würde des Ehrendoktors ausgezeichnet. Zur Begründung dieser Verleihung wurde der bedeutende Beitrag zur Theorie der Kunst im 20. Jahrhundert herausgestellt, Erfahrungen, die Albers in seinem Buch »Interaction of Color« (1963) niedergelegt hat.

Die Veranstalter sind dem Künstler zu besonderem Dank für seine unmittelbare Mitwirkung beim Zustandekommen der Ausstellung verpflichtet. Neben zahlreichen Bildern hat er auch den Plakatentwurf zur Verfügung gestellt. Dankbar sei ebenfalls die großzügige Unterstützung hervorgehoben, die private Leihgeber, Galerien und Museen dieser Ausstellung gewährt haben.

Das Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen und der Landschaftsverband Westfalen-Lippe haben Ausstellung und Katalog dankenswert mit Beihilfen gefördert.

Hans Eichler

Einführung

Jürgen Wißmann

»Nur der Schein trägt nicht.«¹ Diese Paradoxie, die sich selbst aufhebt, um desto sicherer die niemals sichere Wahrheit zu nennen, ist nicht nur ein charakteristisches Zitat von Josef Albers, sondern ein Motto, das über seinem künstlerischen Werk stehen könnte. Denn der überraschenden Paradoxien finden sich viele in seinem Leben und Schaffen. Schon daß Albers als »guter Maler und guter Lehrer« in sich vereinigt,² was man zu trennen gewohnt ist, könnte zu ihnen zählen, aber deutlicher zeigt sich in seiner Lehre selbst eine erste paradoxe Tendenz, weniger, weil sie »eine Revolution des Kunstunterrichts in den Vereinigten Staaten bewirkte«,³ vielmehr weil sie trotz aller Disziplin jede lehrhafte Attitüde umgeht, um der Individualität des Lernenden eine Freiheit zu geben, die schöpferisch macht. »Open eyes« waren die ersten amerikanischen Worte, deren sich Albers erinnert, und sie blieben für ihn die wichtigsten; in dem fundamentalen theoretischen Werk »Interaction of Color« (1963) kehren sie wieder, wenn Albers die strenge Systematik der Farben gleichwohl unter eine theorieferne Präambel stellt: »Was hier unbestritten zählt, ist nicht das sogenannte Wissen von sogenannten Fakten, sondern das Sehen.«⁴

Werden in seiner Lehre eine Theorie und zugleich deren Aufhebung zugunsten lebendiger Erfahrung vereint, so kann auch Albers' eigenes Schaffen von Paradoxien nicht frei sein. In der Tat verbindet jedes der Kennzeichen seiner Kunst sich mit dem Beweis seines Gegenteils, und gerade das verursacht jene Spannung, die den Betrachter seiner Bilder fasziniert. Schon die Präzision der malerischen Arbeit, die Präzision etwa des Auftrags ungemischter Farben mit dem Spachtelmesser, die durch technische Hilfsmittel hergestellte Zinklithographie, der Siebdruck oder die Resopalschnitte erweisen, daß solche fast mechanisch erzielte Genauigkeit zwar ihren Grund in sich selbst hat, da sie dem Werk die Objektivität verleiht, die den Autor verbirgt, aber darüber hinaus und vor allem bewirkt die Objektivität auch eine Realisation ihres Gegenteils. Denn die zurückgenommene

Individualität, die Vermeidung aller künstlerischen Exaltation, ermöglicht es dem Betrachter, in dem objektiv Präsentierten einen Spielraum für seine eigenen Empfindungen zu entdecken.

Ganz ähnlich verhält es sich mit einem anderen Grundzug im Werke von Albers: seiner Ökonomie der künstlerischen Mittel, die, obgleich an mathematischen Vorbildern orientiert, nicht etwa die Rationalität geometrischer Modelle imitieren, vielmehr die Relativität der Wahrnehmung und die Vielfalt der Wahrnehmungsmöglichkeiten erproben. Aus einer Einfachheit der Bildform ergibt sich ein Reichtum der Bildwirkung, der umso überzeugender scheint, je geringer der Aufwand ist, der ihn begründete. »Ein Element plus ein Element muß außer ihrer Summe mindestens eine interessante Beziehung ergeben. Je mehr verschiedene Beziehungen entstehen und je intensiver sie sind, je mehr die Elemente sich steigern, desto wertvoller ist das Ergebnis ...«¹

Einfachheit freilich allein wäre wenig geeignet, jenen Reichtum zu entfalten, jedoch die Bilder von Albers enthalten die Reduktion als Voraussetzung ihrer Komplexität. Wieder bewährt sich zu deren Kennzeichnung die Paradoxie, wenn in den »Strukturalen Konstellationen« aus Linien Figuren entstehen, deren Bestimmung Unbestimmtheit bedeutet. Weiße Linien auf schwarzem Grunde geben durch ihre Führung scheinbare Räume an, die als Innen- oder Außenraum dem Betrachter begegnen, in Unter- oder Aufsicht lesbar sind, was bereits einen Widerspruch thematisiert, und andererseits ergeben die Figuren immer zugleich eine Flächenkonstellation, deren einzelne Teile sich konsequent der Ebene einfügen, so, als bestände kein Raum. Beide Lesarten folgen denselben wenigen Linien, es ist nicht die eine räumlich und die andere flächig gemeint: jede dient jedem Zusammenhang. Dann erst bewährt sich also die erwähnte Ökonomie künstlerischer Mittel, wenn jedes der Teile im anderen aufgeht und kein Rest mehr besteht, der den ständigen Wechsel der Wahrnehmung stört. Und ebenfalls wird die genannte

Anonymität nun als Voraussetzung komplexer Wahrnehmung deutlich, denn keine subjektive Spur soll den Nachvollzug der Vielfalt behindern. Den Wechsel der Identität, der die Vielfalt herbeiführt und der sich als Dynamik ereignet, beschrieb Werner Spies: »Bereits im Akt der Perzeption, noch ehe die Lösung auf die Stufe des Verständnisses erhoben werden kann, wird sie wieder in Frage gestellt.«⁶ In den »Strukturalen Konstellationen«, deren Erlebnis den Zeitverlauf einbezieht, ist so ein Gleichnis für die Relativität von Wahrnehmung geschaffen, das zur Analogie unserer Weiterfahrung wird.

Daß die Reduktion eine Bedingung der Vielfalt ist und die geplante Objektivität die Subjektivität des Betrachters ermöglicht, erweist vor allem die berühmteste Bilderfolge von Albers, die der »Homage to the Square«. Hier hat die Ökonomie der Grundformen ihre Konsequenz erreicht, weil nur ein Element, das Quadrat, sich auf quadratischer Fläche wiederholt, und zudem sind aus sieben möglichen Kombinationen – eine erneute Beschränkung der Mittel – nur vier Varianten gewählt.

Was aber das Quadrat als symmetrischste aller Formen nahelegt, symmetrischen Aufbau und statischen Ausgleich, bei Josef Albers wird es zum Ausgang von Asymmetrie und Bewegung. Nicht mit je gleichem Abstand fügen sich die gestaffelten Quadrate zu den Bildrändern, sondern in der Vertikale nach oben in großen und zum unteren Bildrand hin in kleineren Intervallen, wodurch gerade nicht eingelöst ist, was der Betrachter erwartet, nämlich die Betonung eines Zentrums. Stattdessen ist ein Fluchtpunkt entstanden, von dem rhythmische Stufen ausgehen, denn als räumlich erscheinen jetzt die eben noch flächig gelesenen Streifen: ein Alternieren von Fläche und Raum wird durch den »linearen Unterbau«⁷ erreicht. Doch nicht nur der Wechsel von Raum- und Flächenformen trägt in den »Huldigungen an das Quadrat« die Bildwirkung, vielmehr erbringt erst die gleichmäßig aufgetragene Farbe durch »Affinität und Kontrast«⁸ ihre Vielfalt. Keine Linie begrenzt

das jeweilige Feld, selbst nicht in den »White Line Squares«, in denen eine weiße Linie das Farbfeld teilt, nur um die getrennten Farbflächen an die sie begleitenden Nachbarfarben zu führen. So verbinden sich die Farben ungehindert auf der Fläche und trennen sich wieder, sie verändern ihre Eigenschaften gegenseitig, wenn sie sich nah oder fern stehen, sie lassen sich »konzentrisch oder exzentrisch«⁹ lesen, und nicht zuletzt erzeugen sie durch Helligkeits- und Dunkelheitsgrade eine räumliche Wirkung, um erneut die Ambivalenz des räumlichen und flächigen Schemas zugunsten der einen oder anderen Lesart zu entscheiden.

Wenn in den »Strukturalen Konstellationen« symmetrische und also statische Formen einem Betrachter dynamisch erscheinen, die Fläche aber räumlich lesbar wird und der Raum zur Fläche, wenn in den »Huldigungen an das Quadrat« durch die Inversion wiederum Flächen- und Raumwahrnehmung alternieren, dann ist die Differenz zwischen Bild und Erscheinung das eigentliche Thema der Werke von Albers. Er selbst hat diesen Unterschied als Divergenz zwischen »factual facts« und »actual facts«,¹⁰ zwischen tatsächlichem und wirkendem Sachverhalt umschrieben und keinen Zweifel gelassen, daß nur der letztere für seine Kunst wesentlich sei.

Solches Interesse, das nicht die Wahrnehmung »eines Dinges an sich« für möglich hält, stattdessen aber die Möglichkeit einer Vielzahl von Wahrnehmungen vorschlägt, ist von der Voraussetzung getragen, daß es »nicht nur eine einzige richtige Lösung gibt für ein ästhetisches Problem«.¹¹ Aus diesem Grunde auch vermittelt Albers nicht in einem einzigen Bild das Ergebnis eines gestellten Problems, sondern er erprobte in Reihen von Werken zahlreiche Lösungen. Die seit 1947 entstandenen »Variationen eines Themas«, die als Vorformen der »Homages to the Square« gelten, beweisen jene Tendenz, die man freilich schon in der frühen Serie der »Violinschlüssel« (1932–1935) wiederfindet, die zum ersten Mal ein gleichblei-

bendes Schema in Schwarz/weiß-Farben und Grautönen abwandeln. Selbst im Frühwerk eines »Albers avant Albers«¹² ließe sich, mit rückwärts gewandtem Geschichtsblick, die gleiche Tendenz in der Folge der »Sandgruben« (1917) entdecken, die dem Expressionismus verpflichtet sind, jedoch durch »Albers' eingeborene Vorliebe für Ordnung und rhythmische Gliederungen« sich deutlich abheben von »einer mehr subjektiven Ausdruckskraft«.¹³ Einem Rückblick allerdings ist der Hinweis auf den gegenwärtigen Maler vorzuziehen, weil dieser einlöst, was die Anfänge erkennbar werden lassen, der mit der Thematisierung einer Paradoxie zwischen Bild und Erscheinung die lebendige Demonstration einer Lehre schuf, die durch Konsequenz und Schönheit überzeugt.

Durch die Offenheit seiner Werke und die Erfahrung ihrer Vieldeutigkeit wird für den Betrachter »die unmittelbar ... bekannte Welt zu einem der möglichen Gesichtspunkte«,¹⁴ was »unser allgemeinstes Wissen um das Sichtbare schärft«.¹⁵ Denn seine heutige Kunst, obgleich sie das Außerkünstlerische meidet und keinen Gegenstand meint, nichts repräsentiert, sondern »präsentiert«, steht gleichwohl in Analogie zu unseren Erfahrungen. »Kunst ist eine Provinz, in der sich alle Probleme des Lebens gespiegelt finden, nicht nur die der Form«, hat Albers betont,¹⁶ allerdings auch hinzugefügt, wie schwierig deren Wahrnehmung sei. John Ruskin kann hier als Zeuge gelten: »Hundert Menschen, die reden können«, behauptet er, »kommen auf einen, der denken kann, aber tausend Menschen, die denken können, kommen auf einen, der sehen kann.«¹⁷ Diesem Zitat schließt sich ein anderes von Ruskin an, das die Wechselwirkung der Farben und die schöne Kunst, sie richtig zu verwenden, beschreibt, um dann zu folgern: »Da dem so ist, wirst du leicht begreifen, daß nur die Hingabe eines ganzen Lebens verbunden mit einer genialen Begabung, einen großen Koloristen hervorbringt.«¹⁸

ANMERKUNGEN

- ¹ Josef Albers, zit. nach Max Bill: Josef Albers, Fritz Glarner, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Ausstellungskatalog Zürich 1956, S. 11.
- ² Margit Staber, Farbe und Linie — Kunst und Erziehung. Zum Werk von Josef Albers, in: Neue Grafik 17/18, Zürich 1965, S. 55.
- ³ Margit Staber, Homage to Josef Albers, in: Josef Albers, Ausstellungskatalog Essen 1963, o. S.
- ⁴ Josef Albers, Wechselwirkung der Farbe, vgl. den Abdruck in diesem Katalog, 1. Absatz.
- ⁵ Josef Albers, zit. nach Eugen Gomringer, Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert, Starnberg 1968, S. 48.
- ⁶ Werner Spies, Das Auge am Tatort. Josef Albers — Ein Porträt zum 80. Geburtstag, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. März 1968.
- ⁷ Ergänzende Notizen zu meinen „Homages“, Manuskript o. J.
- ⁸ ib.
- ⁹ ib., S. 2.
- ¹⁰ Josef Albers, zit. nach Gerald Nordland, Josef Albers, in: Josef Albers: The American Years, Ausstellungskatalog Washington 1965, S. 5.
- ¹¹ Nordland a. a. O., S. 12.
- ¹² Gomringer a. a. O., S. 9.
- ¹³ George Heard Hamilton, in: Josef Albers. Paintings, Prints, Projects, Ausstellungskatalog Yale University 1956, S. 8.
- ¹⁴ François Bucher, Josef Albers, Trotz der Geraden, Bern 1961, S. 37.
- ¹⁵ Bucher a. a. O., S. 8.
- ¹⁶ Josef Albers, zit. nach Hamilton a. a. O., S. 24.
- ¹⁷ John Ruskin, das Zitat auf Josef Albers angewandt von Nordland a. a. O., S. 42.
- ¹⁸ John Ruskin, Elements of Drawing, zit. nach E. H. Gombrich, Kunst und Illusion, Köln 1967, S. 346.

Will Gröbmann

Die Größe eines Werkes liegt in seiner Konsequenz

Wenn dieses Wort Picassos für einen seiner Kollegen gilt, dann für Josef Albers. Dies, obwohl es keine größeren Gegensätze gibt als die beiden im Alter nur sieben Jahre voneinander Getrennten.

Von seinem Eintritt ins Bauhaus 1920 an — Albers war damals bereits 32 — bis heute hat er nur dem einen Gedanken gedient, vom Auge, vom Visuellen her die Welt zu verstehen und zu bilden, ein Entwurf, nicht geringer als der, etwa vom Spiel mit Materialien her zum konstruktiven plastischen Werk zu gelangen. Dabei hat Albers sein Leben lang zwischen Lehre und Schaffen gestanden, eine schlüssige Erklärung für die Vehemenz, mit der er seine »Beweise« führt, wenn man auf dem Gebiet der Gestaltung von Beweisen sprechen kann. Nie hätte er mit Worten seine Position vertreten; wurde er aufgefordert, einen Text zu verfassen, bog er lieber ins Poetische ab und schrieb ein Gedicht. Aber diese Gedichte haben etwas von der ebenso einfachen wie apodiktischen Weisheit eines Laotse. »Das Ziel des Lebens: lebende Wesen. Das Ziel der Kunst: lebende Werke.« Oder »Weise sein, ein großer Wunsch, weise scheinen, breiter Brauch. Weiser hört mehr als man sagt, weiß und sagt mehr als er redet.«

Was diese Verse mit seinen Zeichnungen und Bildern zu tun haben? Zumindest den Willen, zu kongrulieren. Albers ist kein Konstruktivist, aber ebensowenig ein Romantiker, er setzt, wie der Musiker, Noten und entwickelt aus ihnen Motive und Themen; was wesentlich ist, sind die Spannungen, die dabei entstehen. Die Arbeiten sind also nicht so kalt, wie manche Kunstfreunde glauben, sie führen in imaginäre Bezirke der menschlichen und der überpersönlichen Existenz.

Albers hat sich in zwei Serien von Werken als Meister erwiesen, in den »Strukturellen Konstellationen« und in den »Homages an das Quadrat«, von denen er

1964/65 nicht weniger als 36 in Südamerika ausstellte, auf einer Wanderausstellung, die der International Council des Museum of Modern Art, New York, zusammengestellt hatte. In den »Strukturellen Konstellationen« gelingt es Albers, uns mit den einfachsten Mitteln in exakte und zugleich imaginäre Räume zu führen und sie auch noch dadurch abzuwandeln, daß er die Dicke der in den Kunststoff eingravierten weißen Linien verändert. Man glaubt, sich in einem Spiegelskabinett zu befinden, aber das wäre nicht genug; es handelt sich eher um Räume größten Ausmaßes, trotz der verhältnismäßig kleinen Formate der Kunststoffplatten, um eine Aneinanderreihung oder Ineinanderverschränkung von Raumkompartimenten, so wie wir sie, von ganz entgegengesetzten Voraussetzungen her, aus Klees Flächenverspannungen kennen, aus »Schwebendes« oder »Segelnde Stadt«. Kein seltener Fall, daß sich Gegensätze berühren, unnötig zu sagen, daß bei Klee die Farbe und die Neigung zu Assoziationen den Fall modifiziert. Albers bleibt stets im Bereich der Zahlen, aber wer wüßte nicht, daß sie dazu neigen, in Magie umzuschlagen, so daß die Vernunft neben die Konstellation tritt. Am Ende steht immer die Weisheit, der Glaube an die Sterne.

Der »Homage an das Quadrat« beschäftigt Albers seit 1950, dabei handelt es sich weniger um Probleme des Raumes als der Farbe. Wer jemals eine Ausstellung der »Quadrate« gesehen hat, wird bestätigen, daß die Positionsverschiebungen der Quadrate innerhalb des Bildrahmens nicht so wichtig sind wie die »interaction« der Farben. Und es ist schwer zu beschreiben, mit welcher Intensität Albers das Kräftespiel der Farben dazu benützt, um über das Visuelle zu psychologischen Reaktionen zu kommen, oder aber wie er es versteht, durch Farben zu evozieren und schließlich sich selbst zu offenbaren, mit allem, was

von Anbeginn in ihm war, und mit allem, was er im Laufe von Jahrzehnten hinzuerworben hat.

Längst bevor Op-Art als Tatsache existierte, war sie Albers geläufig und nach allen Seiten von ihm definiert. Das Merkwürdigste, daß Ausstellungen von Albers-Arbeiten, auch wenn sie nur einen einzigen seiner Entwürfe enthalten, niemals eintönig erscheinen, wie bei den »Konstellationen« unser Raumgefühl in Schwingung gerät und wie bei den »Quadraten« unser Farbensinn, gerade infolge der Wiederholungen der Formgestalt, aktiviert wird, bis zur intuitiven Erfassung der Farbe als Zahl und Wert. Dies könnte die Grundlage für eine bisher niemals geglückte Harmonielehre abgeben, wie sie Hans Kayser (»Der hörende Mensch«) für die Musik aufstellte. Sinn und Wesen von Natur und Mensch würden, wie er meint, offenbar werden, wenn die im Phänomen der Schwingungszahl verankerten Komponenten des Denkerischen und Empfindungsmäßigen erkennbar würden.

Nachdruck, mit freundlicher Genehmigung des Verlages entnommen aus: Eugen Gomringer, Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert, Josef Keller Verlag, Starnberg 1965.

Josef Albers

Wechselwirkung der Farbe

In der visuellen Wahrnehmung wird eine Farbe beinahe niemals als das gesehen, was sie wirklich ist, d. h. als das, was sie physikalisch ist. Dadurch wird die Farbe zu einem sehr bedingten, von vielen Faktoren abhängigen Mittel in der Kunst. Um die Farbe mit Erfolg zu gebrauchen, muß man berücksichtigen, daß Farbe fortwährend täuscht. Um dieses Ziel einer wirksamen Nutzung der Farbe zu erreichen, beginnen wir nicht mit dem Studium von Farbsystemen. Praktische Erfahrungen weisen — an Hand der Farbtäuschung (Illusion) — auf die Relativität und die Instabilität der Farbe. Die Erfahrung lehrt auch, daß in der visuellen Wahrnehmung eine Diskrepanz zwischen physikalischem Faktum und psychischer Wirkung besteht. Was hier unbestritten zählt, ist nicht das sogenannte Wissen von sogenannten Fakten, sondern das Sehen. Sehen setzt hier ein Schauen voraus (wie in Weltanschauung) und ist geknüpft an Phantasie. Bei dieser Art der Suche werden wir von einer visuellen Anschauung des Gegenspiels von Farbe und Farbe zu einem Bewußtsein wechselseitiger Abhängigkeit der Farbe von Form und Position kommen; von Quantität (welche die Farbmenge mißt bzw. die Ausdehnung und/oder Zahl, eingeschlossen das wiederholte Auftreten); von Qualität (Intensität des Helligkeitswertes und/oder des Farbtones); von Betonung (durch das Trennen und Verbinden von Umgrenzungslinien).

Coca-Cola-Rot

Wenn jemand »Rot« sagt (als Bezeichnung einer Farbe) und wenn 50 Personen zuhören, darf man erwarten, daß 50 Rots in ihren Vorstellungen leben. Man darf sicher sein, daß diese Rots ganz verschieden sind. Selbst wenn eine bestimmte

Farbe spezifiziert wird, eine Farbe, die alle Zuhörer unzählige Male gesehen haben, wie z. B. das Rot der Coca-Cola-Zeichen, das sich überall gleich bleibt, werden sie immer noch an verschiedene Rots denken. Selbst wenn alle Zuhörer Hunderte Rots vor sich hätten, um daraus das Coca-Cola-Rot herauszuziehen, so würden sie wiederum ganz verschiedene Farben wählen. Und keiner kann sicher sein, daß er die genaue Rot-Tönung gefunden hat. Selbst wenn das runde, rote Coca-Cola-Zeichen mit dem weißen Namenszug in der Mitte gezeigt wird, so daß jeder auf dasselbe Rot blickt, so werden alle dieselbe Projektion auf ihrer Retina empfangen; aber keiner kann mit Sicherheit behaupten, sie hätten alle dieselbe Wahrnehmung:

Visuelles Gedächtnis

Was läßt sich daraus entnehmen? 1): es ist schwer, wenn nicht unmöglich, sich verschiedener Farben zu erinnern. Dieses Phänomen spricht für die wichtige Tatsache, daß das visuelle Gedächtnis recht spärlich ist im Vergleich mit unserem auditiven Gedächtnis, welches oftmals eine ein- oder zweimal gehörte Melodie wiederholen kann. 2): die Farbnomenklatur ist äußerst mangelhaft. Obwohl es unzählige Farben gibt – Farbstufen und Farbwerte – gibt es nur etwa 30 Farbnamen in unserem täglichen Vokabular. Wir können einen einzelnen Ton hören. Aber fast nie sehen wir, wenn nicht mit besonderen Vorrichtungen, eine einzelne Farbe getrennt von anderen Farben. Farben bieten sich dar in einem stetigen Fließen, immerfort bezogen auf wechselnde Umgebung und wechselnde Bedingungen. Demzufolge trifft auf das Sehen der Farbe zu, was Kandinsky oftmals für das Anschauen von Kunstwerken forderte: es zählt nicht das Was, sondern das Wie.

Aktive und passive Farben

Man hat entdeckt, daß bestimmte Farben schwer zu verändern sind und daß andere sich leichter für eine Veränderung hergeben. Wir versuchen, jene Farben zu finden, die beeinflussend wirken, und abzusondern von jenen, die dem Einfluß unterliegen. Es gibt zwei Arten von wechselnden Einflußgrößen, in zwei Dimensionen arbeitend, Helligkeit auf der einen Seite und Farbton auf der anderen Seite. Beide treten gemeinsam auf, obgleich in variierender Stärke.

Das Sehen von Fotografien

Seit der Erfindung der Fotografie, insbesondere seit der Entwicklung der fotomechanischen Reproduktionsprozesse, sind wir von Tag zu Tag mehr Bildern ausgesetzt aus aller Welt, der gesehenen und ungesehenen, der sichtbaren und unsichtbaren Welt. Diese Bilder — überwiegend schwarz/weiß — sind gedruckt in nur einem Schwarz auf weißem Hintergrund. Visuell indessen bestehen diese Bilder aus feinsten Graustufen zwischen den Polen Schwarz und Weiß. Diese Grauwerte überlappen einander in verschiedenem Ausmaß. Mit dem gewaltigen Anwachsen der Bildinformationen durch Zeitungen, Zeitschriften und Bücher, werden wir, wie niemals zuvor, trainiert im Sehen von helleren oder dunkleren Grauwerten. Mit dem wachsenden Interesse an der Farbfotografie und Farbproduktion werden wir ebenso trainiert im Sehen von helleren oder dunkleren Farben. Im allgemeinen registriert die Schwarz-Weiß-Fotografie alle hellen Werte heller und alle dunklen Werte dunkler, als das anpassungsfähige Auge sie wahrnimmt. Das Auge unterscheidet auch besser die sogenannten mittleren Grauwerte, die in der Fotografie oftmals zusammenfallen, wenn nicht überhaupt verschwinden. Das größte Plus des Auges gegenüber der Fotografie

let sein skotopisches Sehen (Anpassung an die Dunkelheit) zusätzlich zu seinem photopischen Sehen (Anpassung an die Helligkeit). Die Farbfotografie weicht noch mehr vom normalen Sehen ab als die Schwarz/Weiß-Fotografie. Blau und Rot werden in einem solchen Maße betont, daß ihre Intensität übertrieben ist. Obgleich das dem allgemeinen Geschmack schmeicheln mag – das Ergebnis ist ein Verlust von feineren Nuancen und subtilen Beziehungen. Weißtöne erscheinen selten weiß, sondern in der Regel grünlich. Deshalb sind Farbdia-positive von Bildern Mondrians unerträglich.

Vorliebe für Farben

Wie »Herren Blondinen bevorzugen«, hat jeder Vorliebe für bestimmte Farben und Vorurteile gegen andere. Dies trifft auch für Farbkombinationen zu. Es scheint gut, daß unser Geschmack verschieden ist. Wie wir uns im täglichen Leben Leuten gegenüber verhalten, so steht es ähnlich mit Farben. Wir ändern, korrigieren oder kehren unsere Meinungen über Farben um. Dieser Meinungswandel kann schwanken. Deshalb versuchen wir, unser Vorziehen wie Vermeiden bestimmter Farben zu erkennen; zu erkennen, welche Farben in unserer Arbeit dominieren, welche Farben auf der anderen Seite abgelehnt werden oder nicht gefallen. Gewöhnlich endet eine Bemühung, Farben zu benutzen, die man nicht gerne hat, damit, sich in sie zu verlieben.

Farbintensität und Farbhelligkeit

Die Melodie »Good morning to you« besteht aus vier Tönen. Sie kann im Sopran, im Baß und in allen Zwischenlagen sowie in verschiedenen Tonarten

gesungen werden. Auf unzähligen Instrumenten läßt sie sich spielen. In allen möglichen Formen der Darbietung wahrt diese Melodie ihre Eigenart; sie wird durchgängig erkannt. Warum? Die Intervalle der vier Töne, d. h. ihre akustische Konstellation, die sich mit einer topografischen Beziehung vergleichen läßt, bleiben invariant. Wenngleich es auch nicht üblich ist, kann man auch von Farbintervallen sprechen. Farben und Farbtöne werden wie die Töne in der Musik durch die Wellenlänge bestimmt. Jede Farbe ist immer durch zwei Charakteristika bestimmt, und zwar durch die Farbintensität und die Helligkeit. Demzufolge haben Farbintervalle diesen Charakter der Dualität.

Farbsysteme

Farbsysteme legen gewöhnlich den Schluß nahe, daß bestimmte Kombinationen innerhalb des Systems eine Farbharmonie garantieren. Man weist darauf hin, daß diese Farbharmonie in erster Linie Ziel und Zweck der Farbkombinationen ist. Insofern Harmonie auch eine Sache der Musik ist, scheint der Parallelismus der Wirkung zwischen Tonkombinationen und Farbkombinationen unausweichlich und gerechtfertigt. Obwohl ein Vergleich von Farbzusammenstellungen mit Tonzusammenstellungen ganz reizvoll sein kann, sollte man nicht vergessen, daß er — obwohl er bisweilen ganz nützlich ist — auch oft irreführt, und zwar deshalb, weil verschiedene Grundvoraussetzungen dieser Medien zu verschiedenem Verhalten führen. Töne erscheinen placiert. Sie sind überwiegend in der Zeit von einem Vorher zu einem Später ausgerichtet. Ihr Nacheinander in einer musikalischen Komposition wird nur in einer vorgeschriebenen Folge wahr-

genommen. Vertikal sozusagen klingen ein Ton oder mehrere gleichzeitig über eine variiende, aber begrenzte Zeitdauer. Horizontal folgen die Töne aufeinander, wenngleich nicht in einer geraden Linie, sondern wiederum in einer vorgeschriebenen Ordnung unilinear: vorwärts. Früher gehörte Töne verklingen, noch weiter zurückliegende verschwinden. Wir hören sie nicht rückwärts. Farben erscheinen vorwiegend als im Raum verbunden. Deshalb sind sie als Konstellation in jeder Richtung und in jeder Geschwindigkeit zu sehen. Und da sie bleiben, können wir uns ihnen wiederholt zuwenden. Dieses Beharren und Nichtbeharren, dieses Verschwinden und Nichtverschwinden markiert nur den wesentlichen Unterschied zwischen der Welt der Töne und der Welt der Farben. Die Genauigkeit der Wahrnehmung in dem einen Gebiet wird ausgeglichen durch die Retentionsdauer (Haftwert) in dem anderen — ein Faktum, das die diametralen Eigenschaften des visuellen und akustischen Gedächtnisses demonstriert. Tonfolgen können durch ihre akustische Beziehung definiert und somit genau durch die Wellenlänge gemessen werden. Demzufolge hat man eine grafische Darstellung der Töne in der musikalischen Komposition entwickelt. Farbe kann auch gemessen werden, zumindest in einem bestimmten Ausmaß. Besonders dann, wenn Farbe als direkte Farbe geboten wird — wie der Physiker sie durch optische Wellenlänge registriert. Reflektierte Farbe indessen, die von einer angestrichenen Fläche und von Pigmenten ausgeht (unserem wichtigsten Mittel) ist viel schwieriger genau zu fassen. Bei der Analyse in einem elektrischen Spektrographen zeigt sich, daß reflektierte Farben alle sichtbaren Wellenlängen enthalten. Deshalb besteht jede reflektierte Farbe — und nicht nur Weiß allein — aus allen anderen Farben.

Farbharmonien

In der praktischen Anwendung erscheint die Farbe nicht nur in unzähligen Nuancen und Tönungen, vielmehr ist sie dazu noch charakterisiert durch Umriß und Größe, durch Wiederholung, Placierung usw. Wovon sich besonders Umriß und Größe nicht direkt auf Töne übertragen lassen. Dies mag den Grund andeuten, warum jede Farbkombination sich diagrammatischer Registrierung wesentlich entzieht, die hingegen in Form von Noten für Musik und Choreografie operabel ist. Für eine Weile können wir die Daumenregeln von Komplementärfarben, seien sie vollständig oder »aufgespalten«, von Triaden und Tetraden vergessen. Sie alle sind verschlissen. Außerdem ist kein mechanisches Farbsystem flexibel genug, die Vielfalt der wechselnden Faktoren in Form eines festgesetzten Rezeptes im voraus zu berechnen. Gute Malerei, gute Farbgestaltung läßt sich mit gutem Kochen vergleichen. Auch ein gutes Kochrezept verlangt Probieren und wiederholtes Kosten. Und das beste Probieren hängt ab von einem Koch mit Geschmack. Indem wir die Vorliebe für Harmonien aufgeben, nehmen wir die Dissonanz als ebenso wünschenswert wie die Konsonanz hin. Auf der Suche nach einer neuen Farbordnung, Farbgestaltung, müssen wir uns immer vor Augen halten, daß Quantität, Intensität oder z. B. Gewicht als leitende Prinzipien zu ähnlichen Illusionen führen können wie Transparenz, Raum und Überschneidung – zu neuen Beziehungen, verschiedenen Maßen, anderen Systemen. Neben einem Gleichgewicht auf Grund von Farbharmonie, das sich mit der Symmetrie vergleichen läßt, gibt es ein Gleichgewicht zwischen Farbspannungen, die einer mehr dynamischen Asymmetrie nahe stehen. Noch einmal: Wissen und seine Anwendung ist nicht unser Ziel: Stattdessen: flexible Phantasie, Entdecken, Erfinden – Geschmack.

Gleichwertigkeit

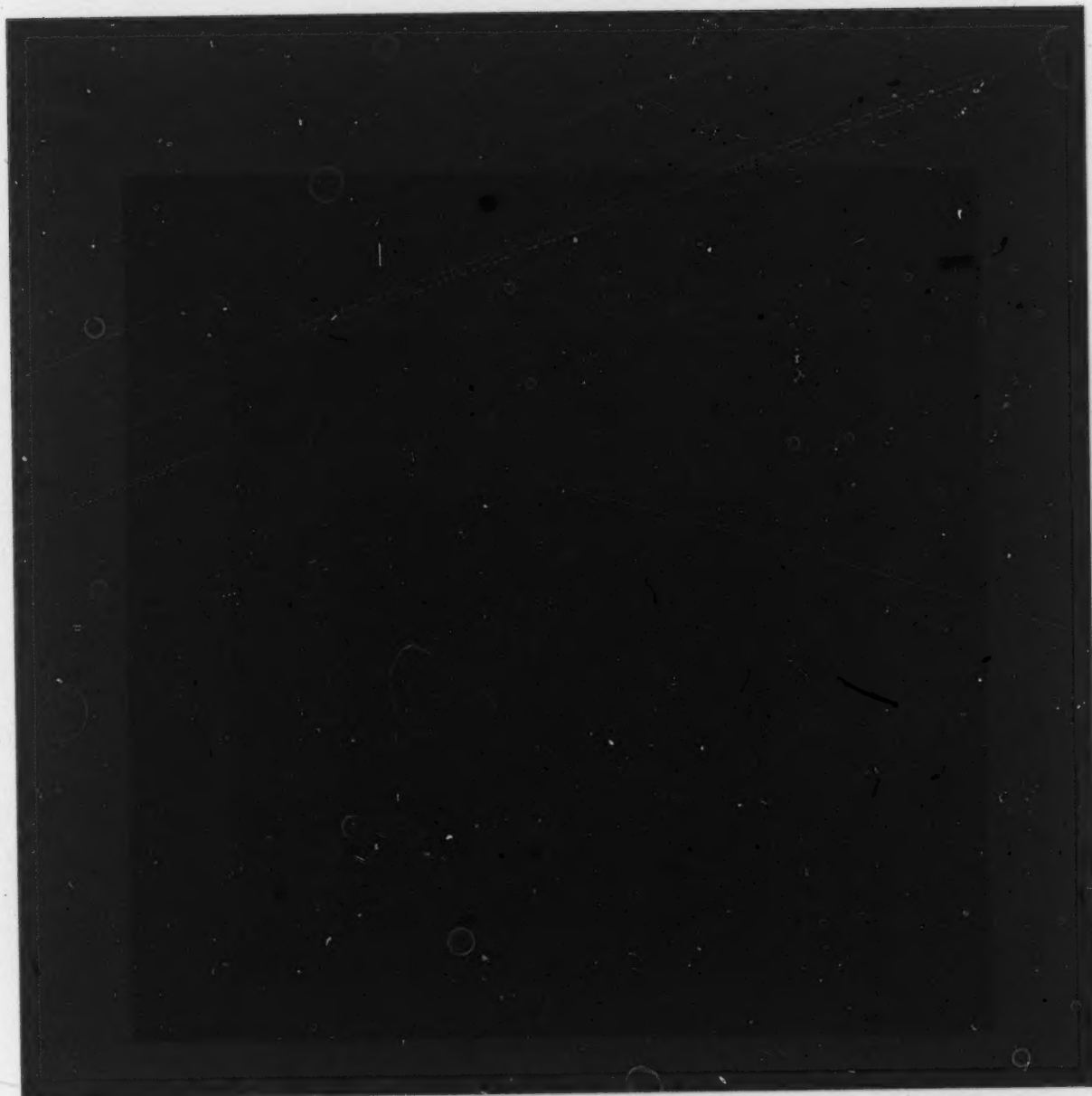
Wenngleich selten wahrgenommen, können klar gegliederte Begrenzungslinien zwischen Farben beinahe aufgehoben oder praktisch unsichtbar gemacht werden durch die Wahl der Farbe allein. Dieses überraschende und faszinierende Farbphänomen hängt wie alle anderen Wirkungen von besonderen Bedingungen ab. Dieser Effekt ist beschränkt auf nahe beieinander liegende Farben. Er wird entscheidend bestimmt durch denselben Helligkeitswert. Nur gleicher Helligkeitswert bzw. gleicher Dunkelwert bringen die gesuchte Wirkung hervor. Da der Ausdruck »Gleichwertigkeit« unglücklicherweise zu oft mißbraucht worden ist im Zusammenhang mit Farben, die eben dieser Eigenschaft ermangeln, hat ungenügendes Sachverständnis diesen Terminus geradezu ins Gegenteil verkehrt. So spricht man mehr von Gleichwertigkeiten, als daß man sie realisiert, als daß man sie wirklich sieht. So können wir mit Sicherheit annehmen, daß nur sehr wenige, eingeschlossen Coloristen und Maler, je zwei benachbarte Farben mit wirklich gleichem Helligkeitswert gesehen haben.

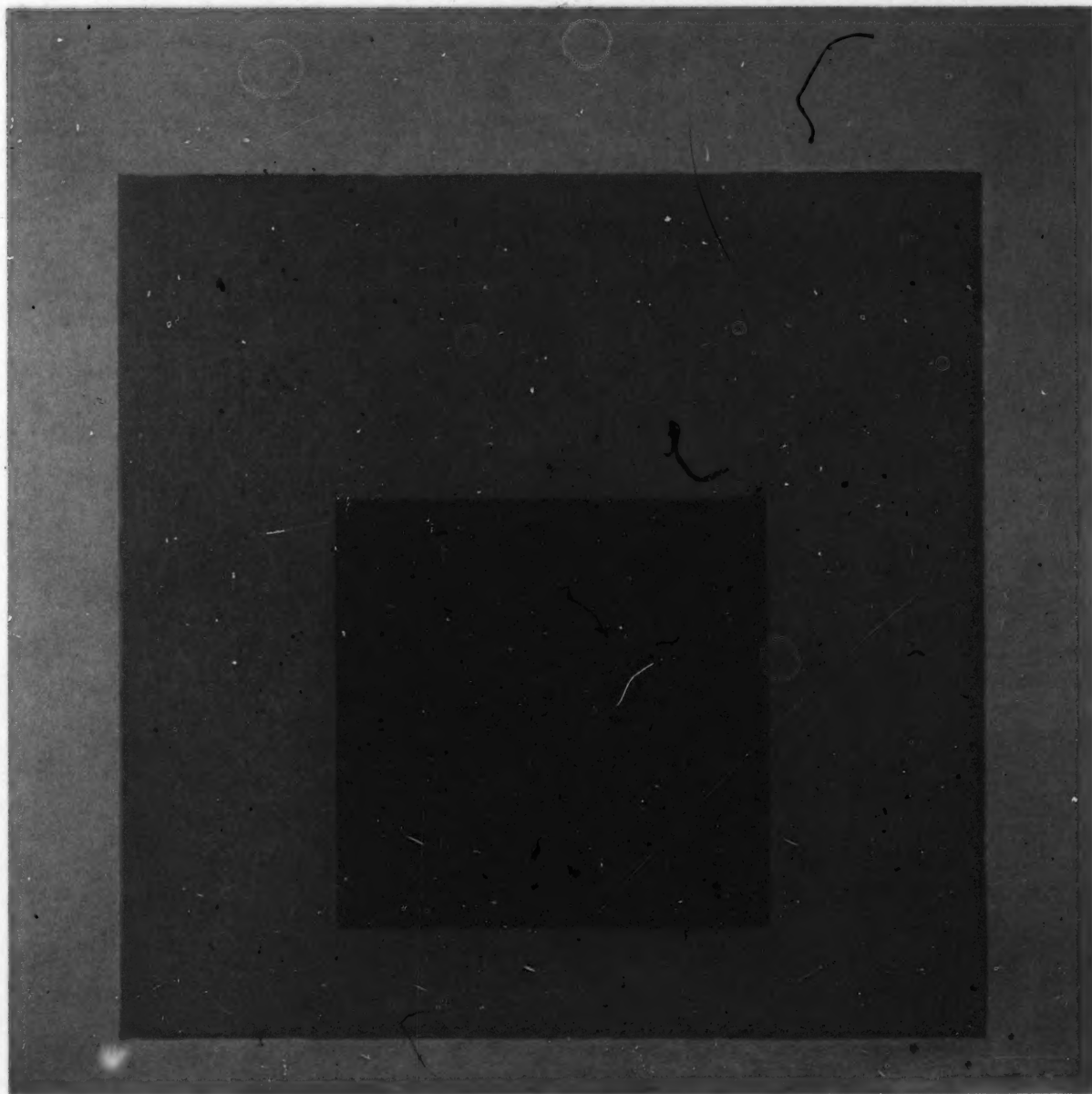
Nach so vielem Nicht-Lehren, Nicht-Lernen und demzufolge Nicht-Sehen – bei so vielen künstlerischen »Betätigungen« – ist es an der Zeit, sich für ein gründliches Schritt-für-Schritt-Lernen einzusetzen, welches Einsicht aus Erfahrung fördert und Wertung aus Vergleichen. Dieses Wachstum ist nicht nur eine mitreißende Erfahrung, vielmehr ist es ebenso inspirierend und deshalb der stärkste Ansporn für ein intensivierte Handeln, für ein dauerndes Suchen, für ein Lernen durch bewußte Praxis. Wir glauben, daß die künstlerische Erziehung ein wesentlicher Teil der allgemeinen Erziehung ist, eingeschlossen die sogenannte Hochschulerziehung. Wir befürworten deshalb nach einem natürlichen und ungezwun-

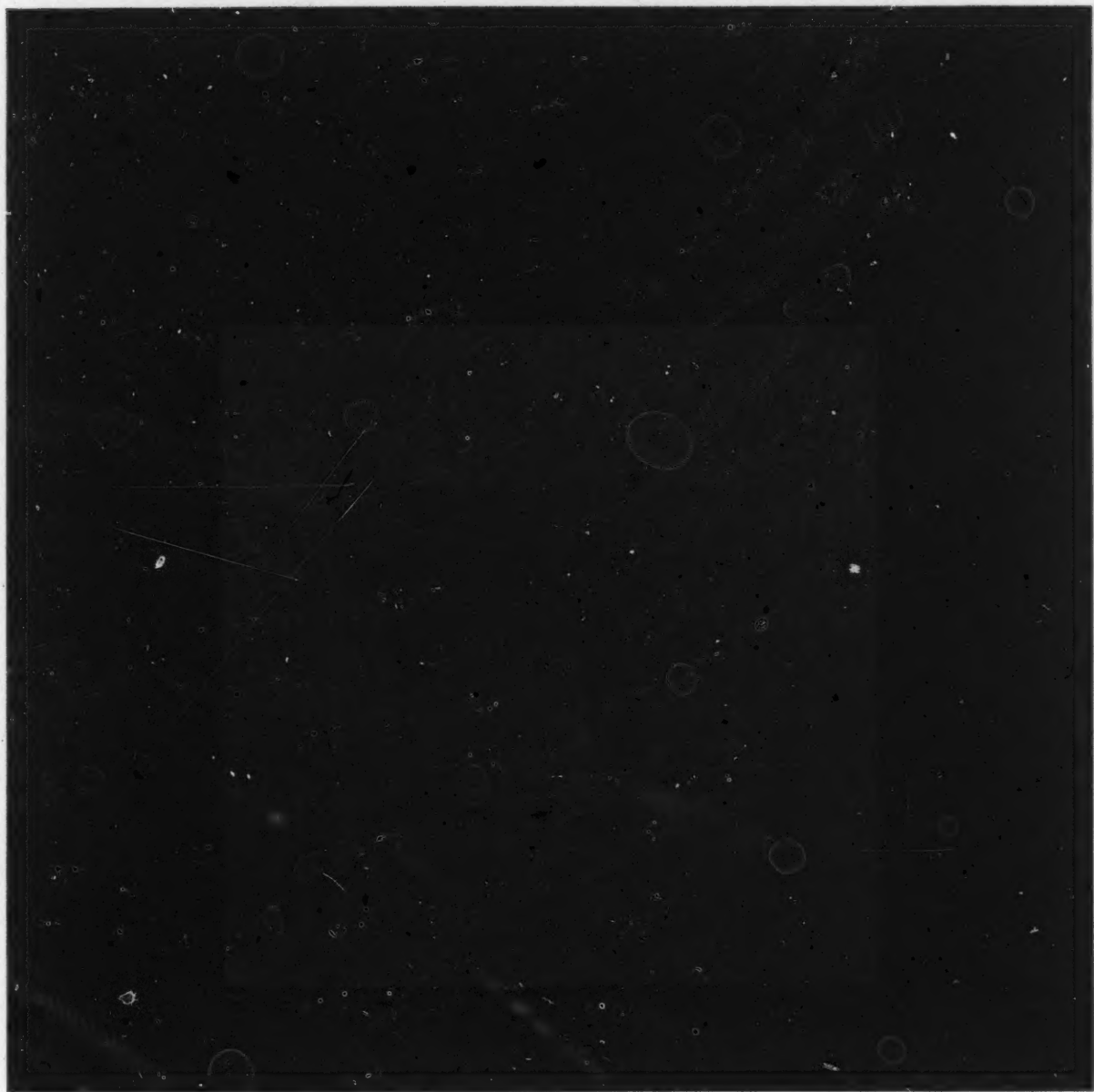
genen *laissez-faire* als einer anfänglichen Aufgabe, einen frühen Übergang von ziellosem Spiel zu zielgerichteter Arbeit. In erziehungspsychologischen Termini gesagt, ist damit ein Übergang von einem Erkennen des anfänglichen aber primitiven Beschäftigungstriebes zu einem entwickelteren Gestaltungstrieb gemeint.

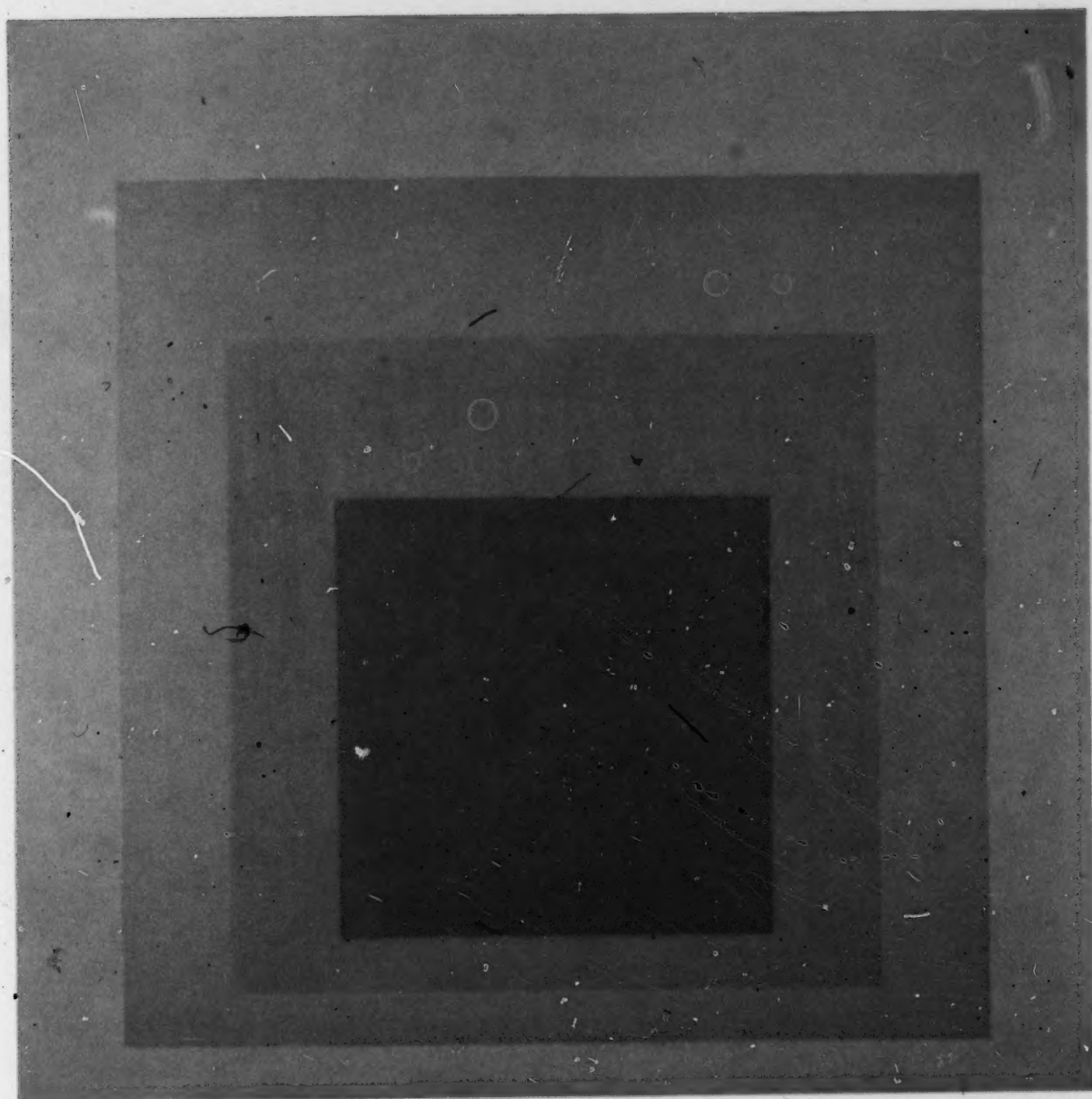
Auszüge aus: Josef Albers, *Interaction of Color*. Deutsche, vom Verfasser autorisierte Übersetzung von Gul Bonsiepe, mit freundlicher Genehmigung entnommen aus: "ulm", Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung 8/9 (1965).

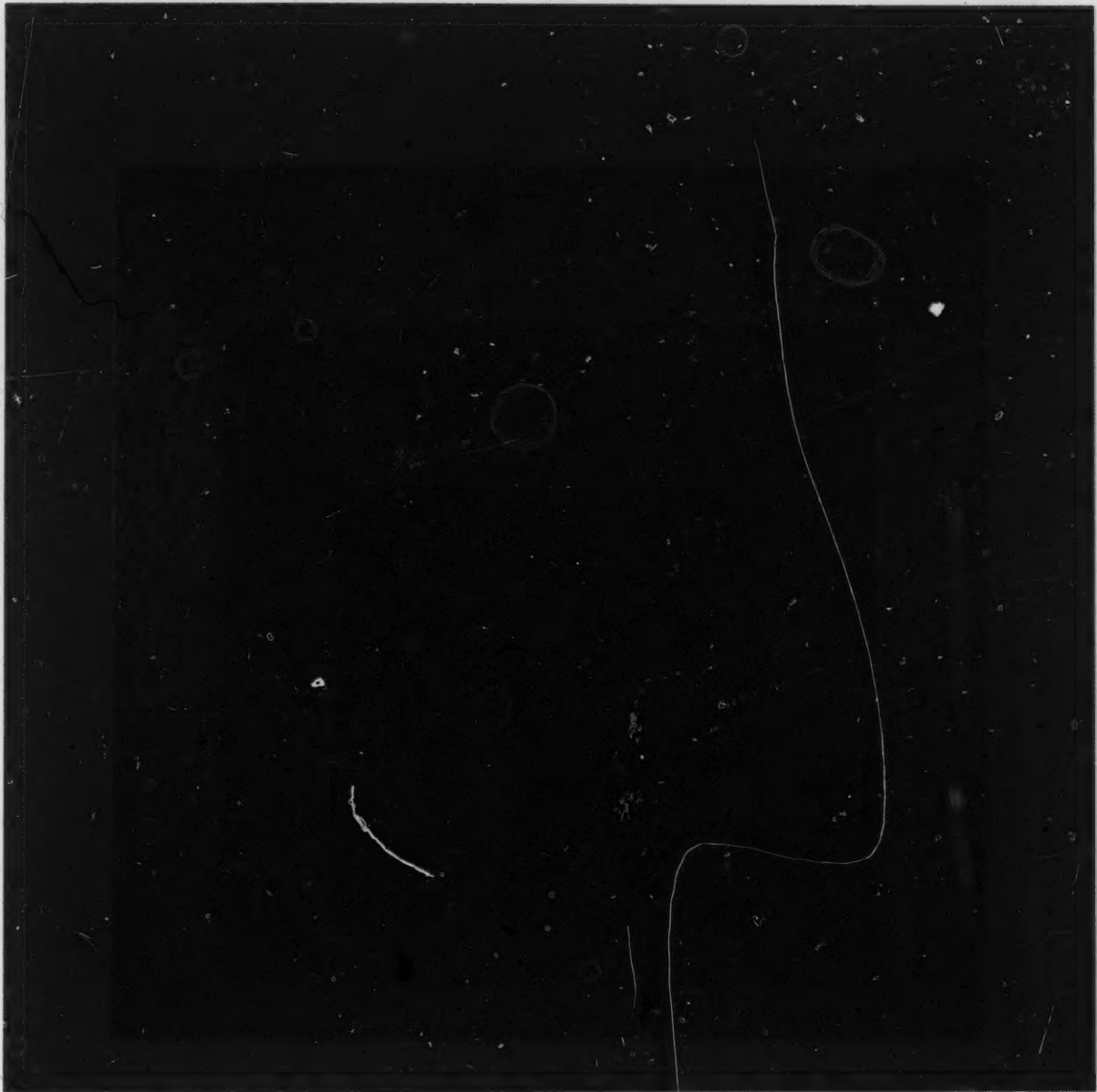
ABBILDUNGEN



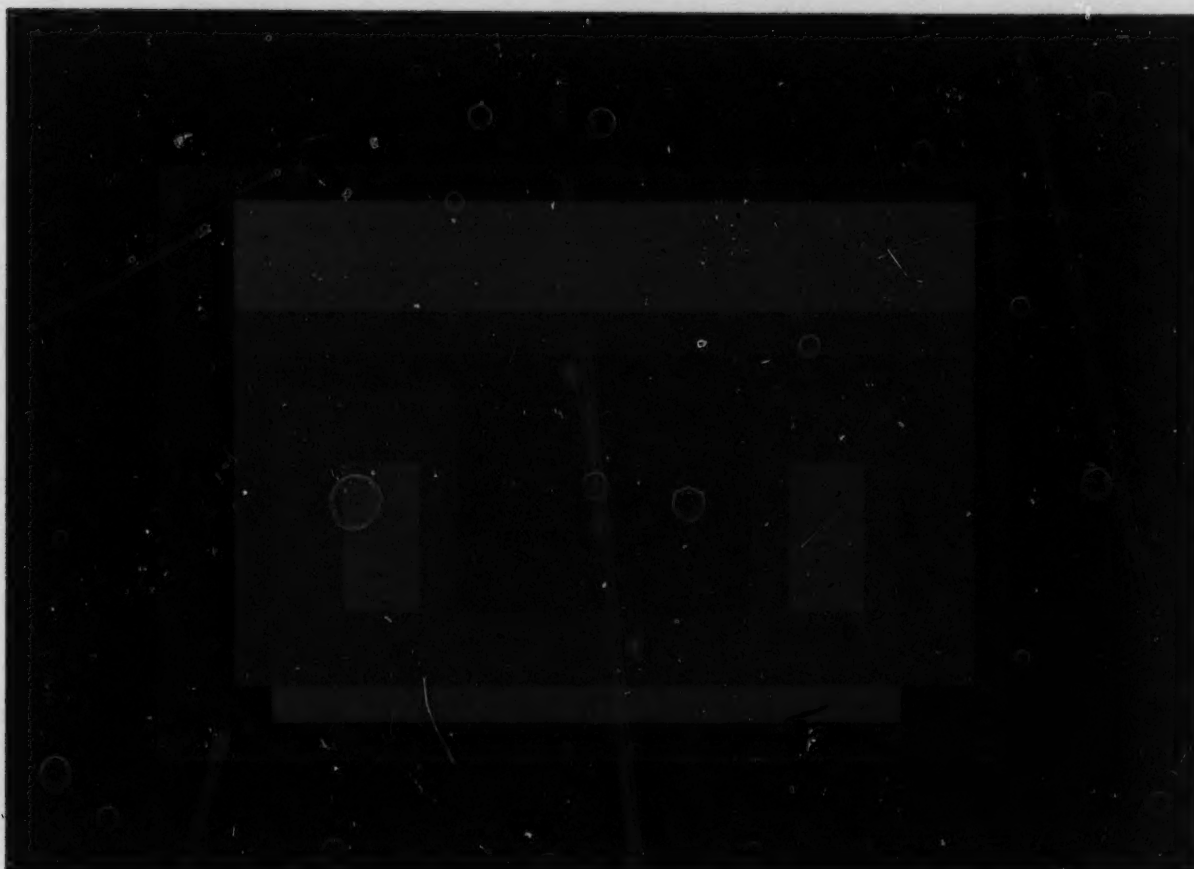




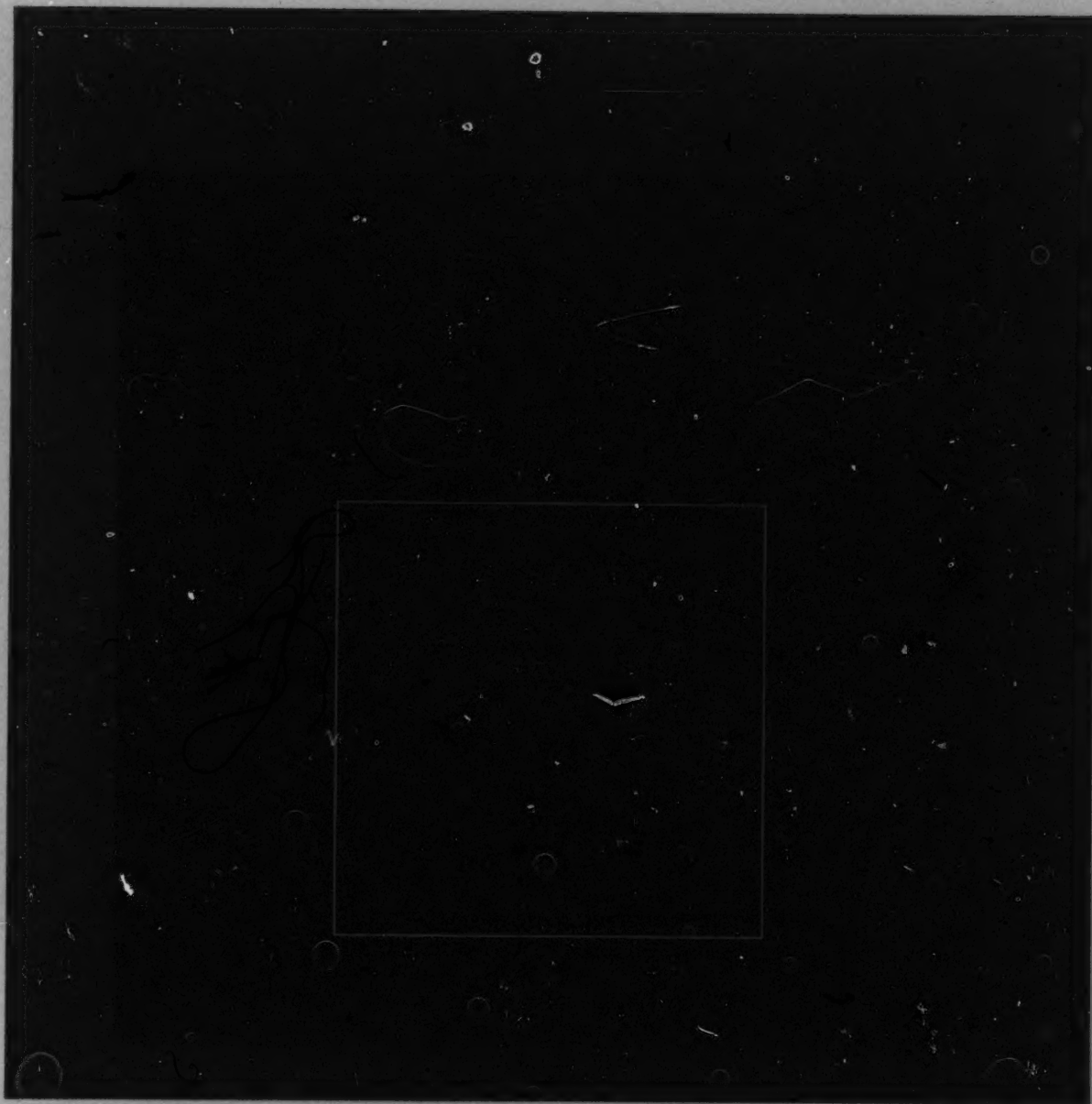




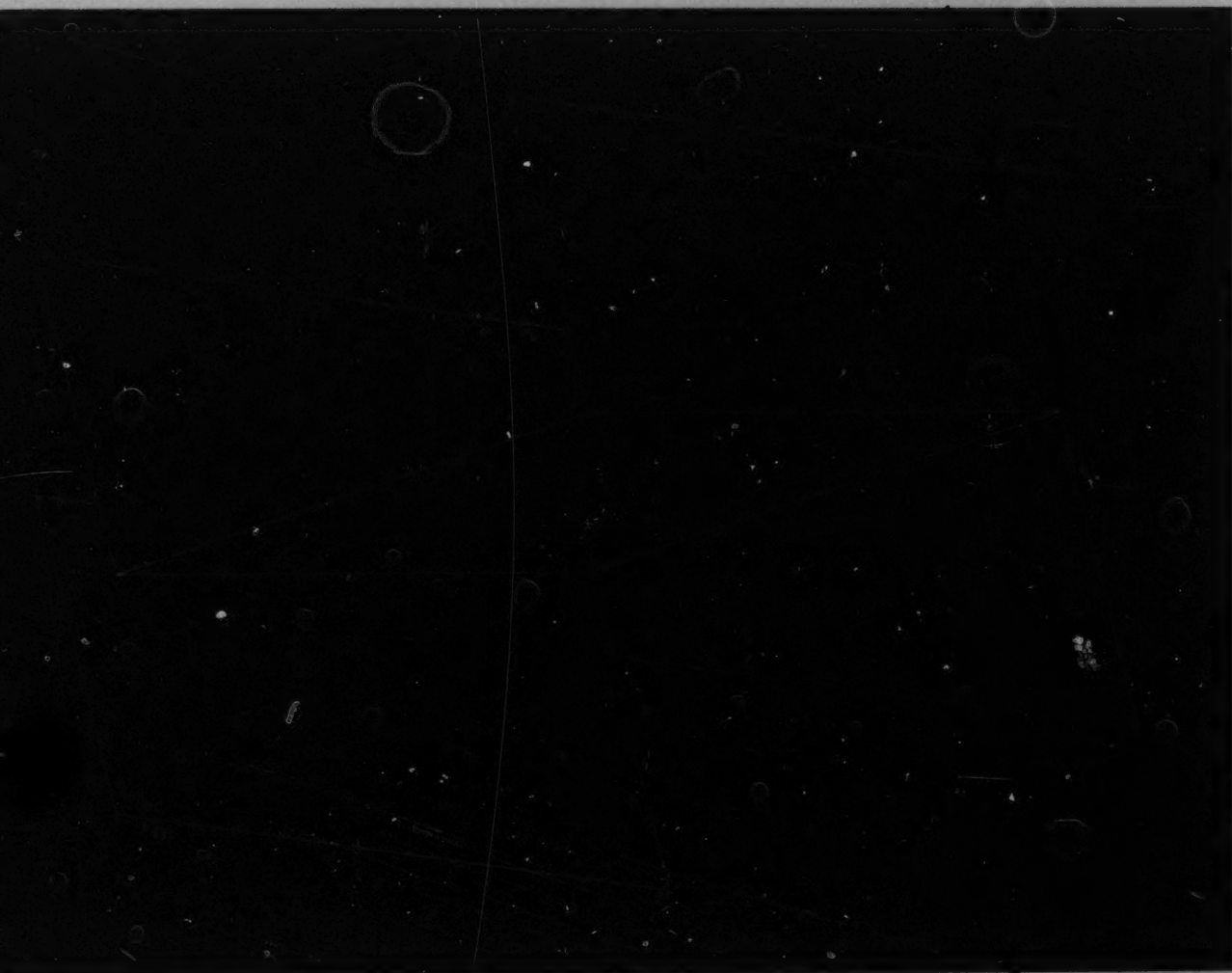
4

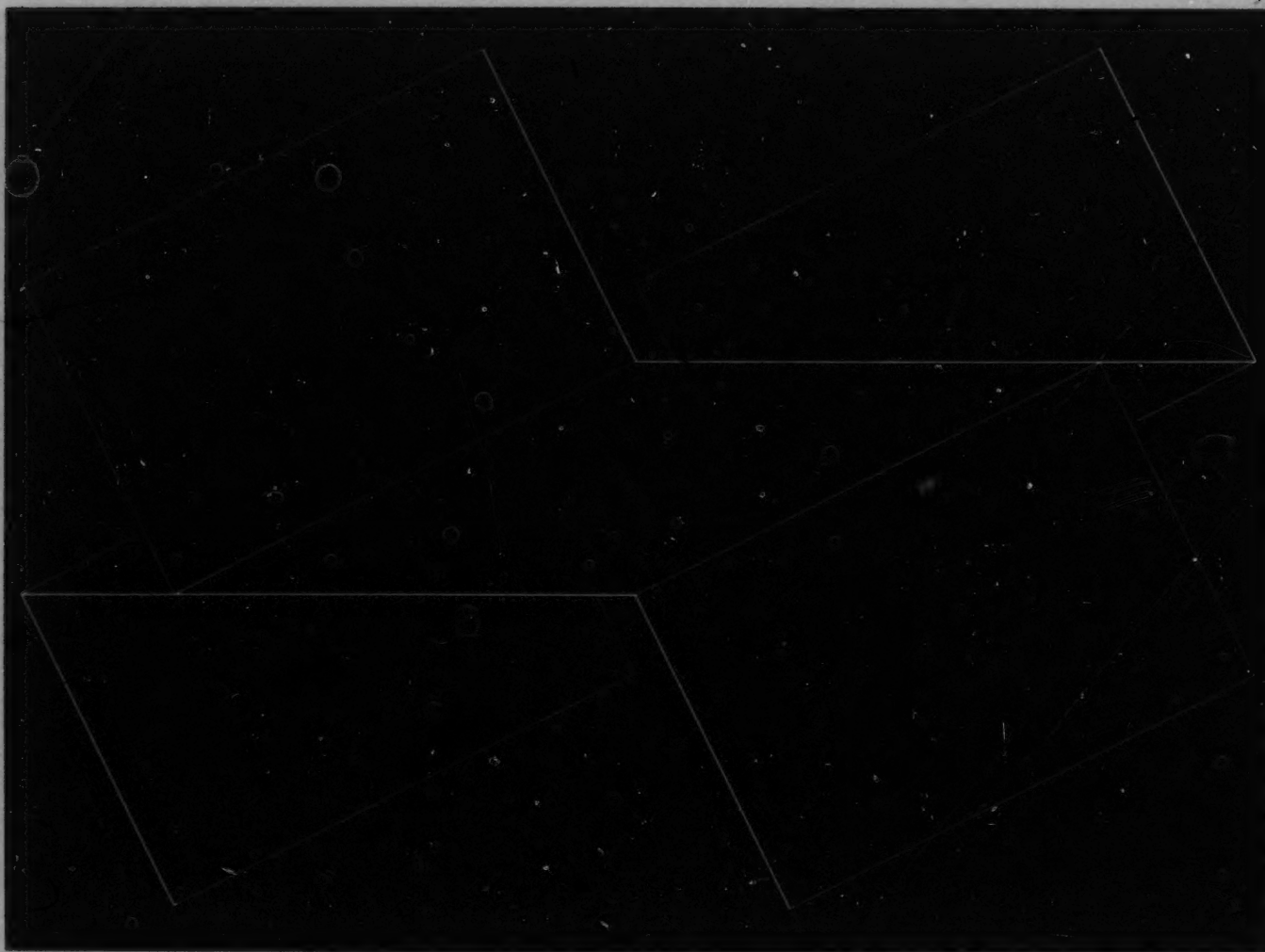




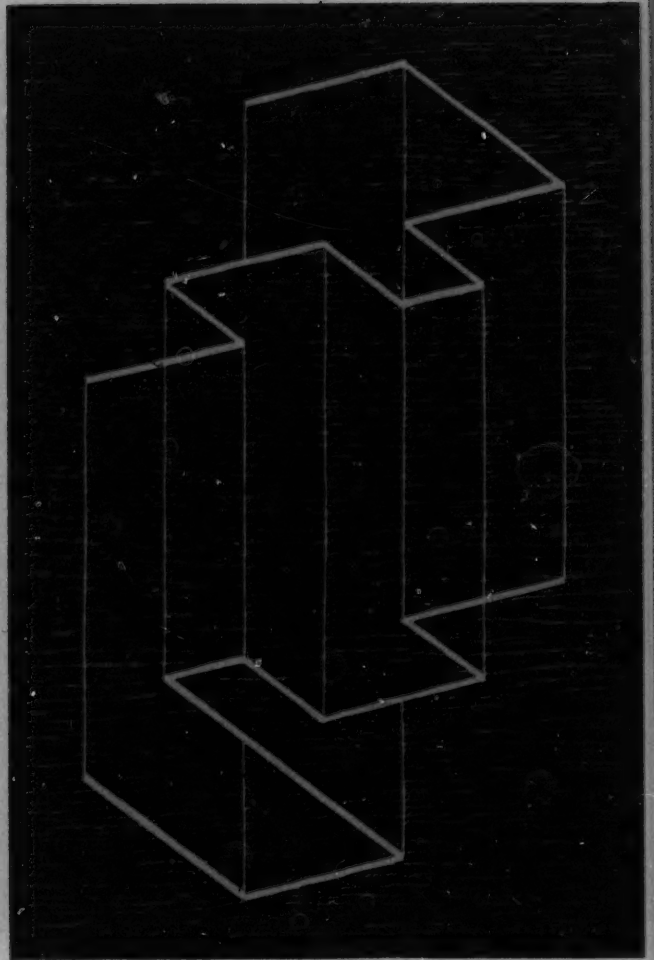
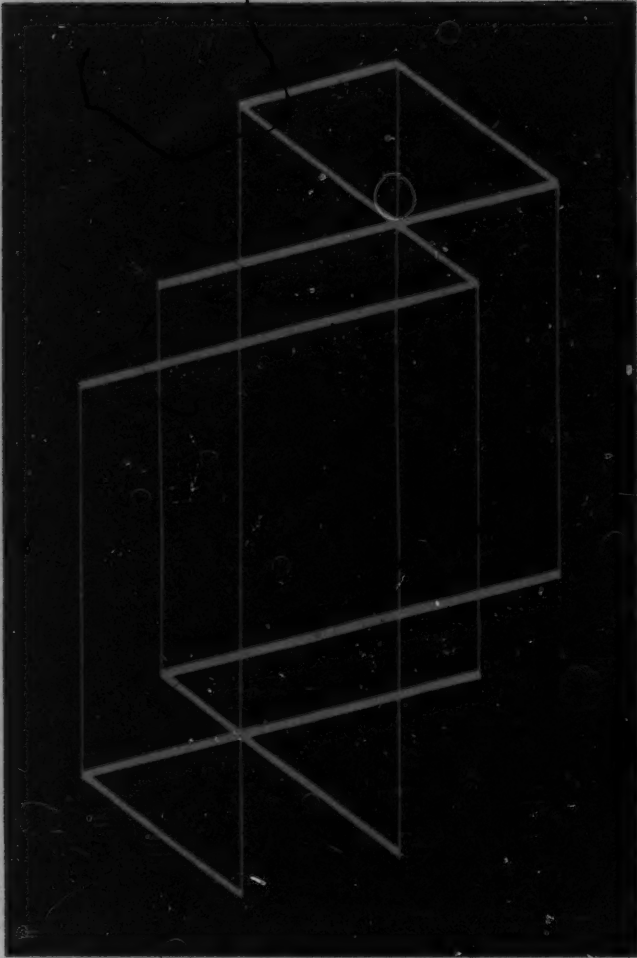


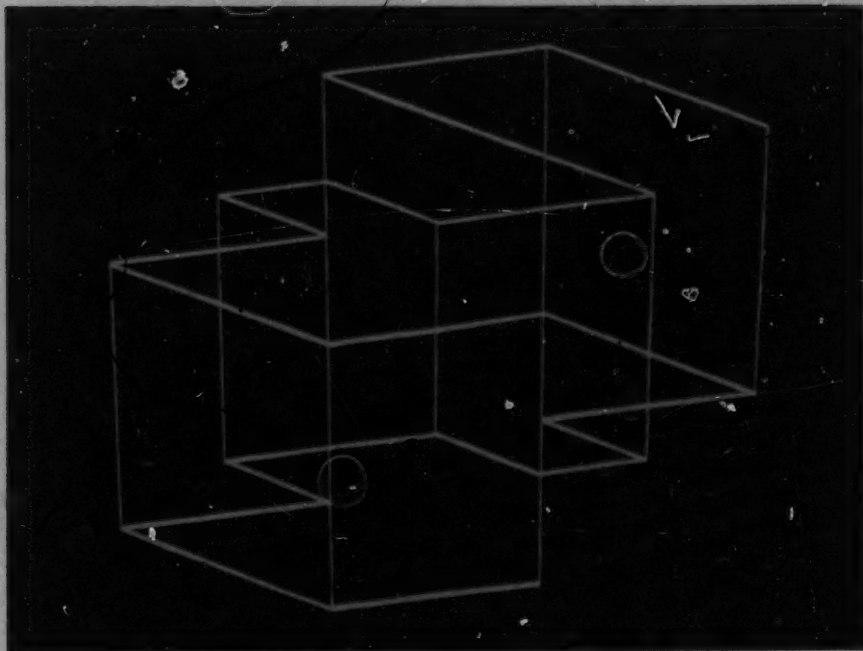




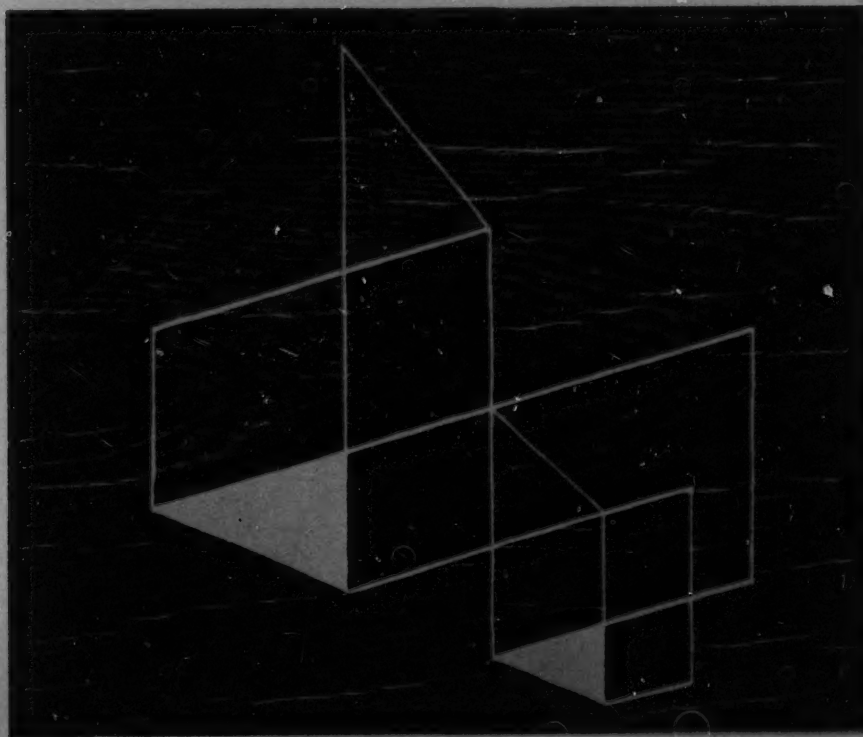




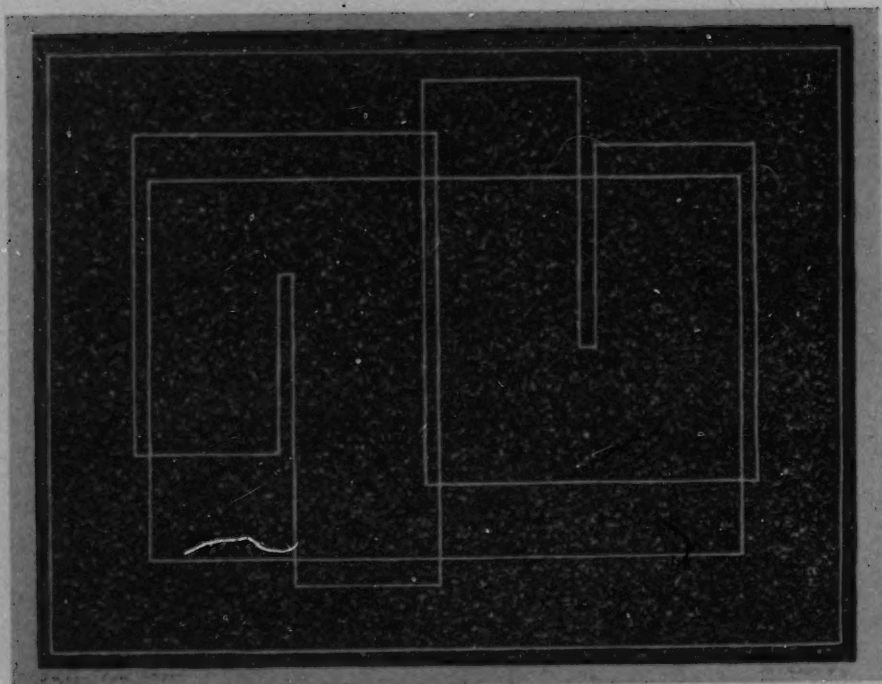




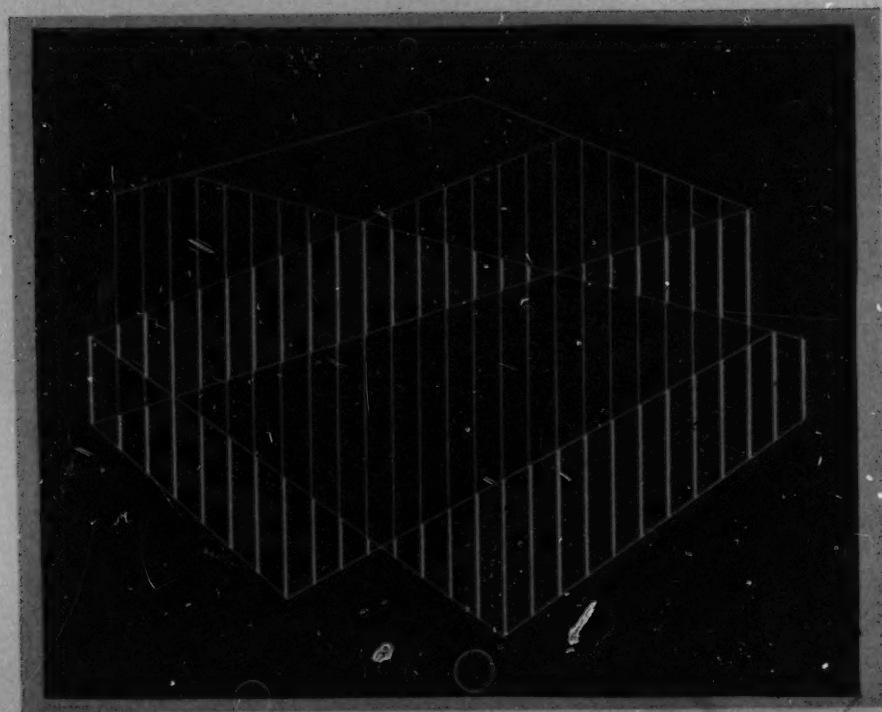
8



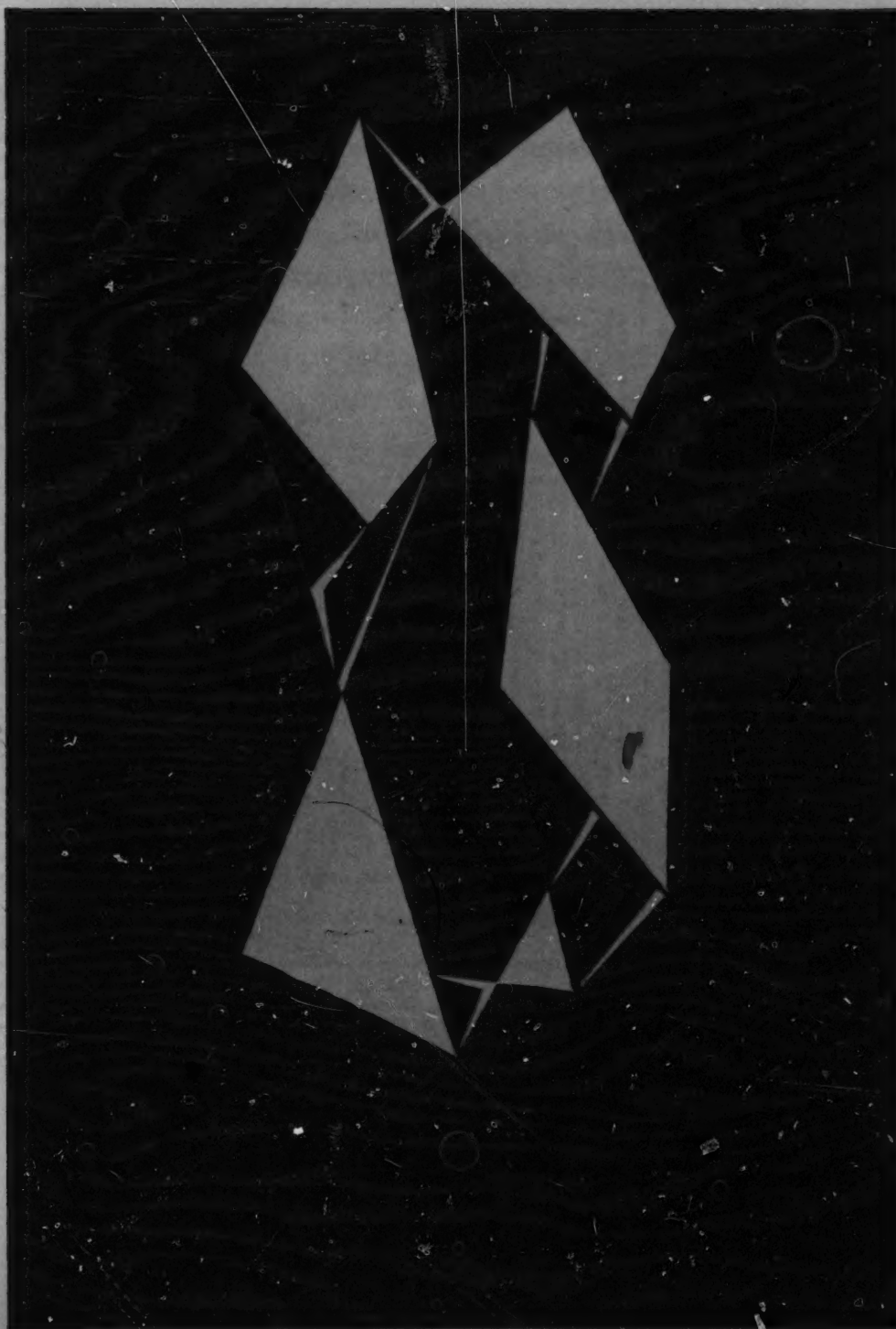
8

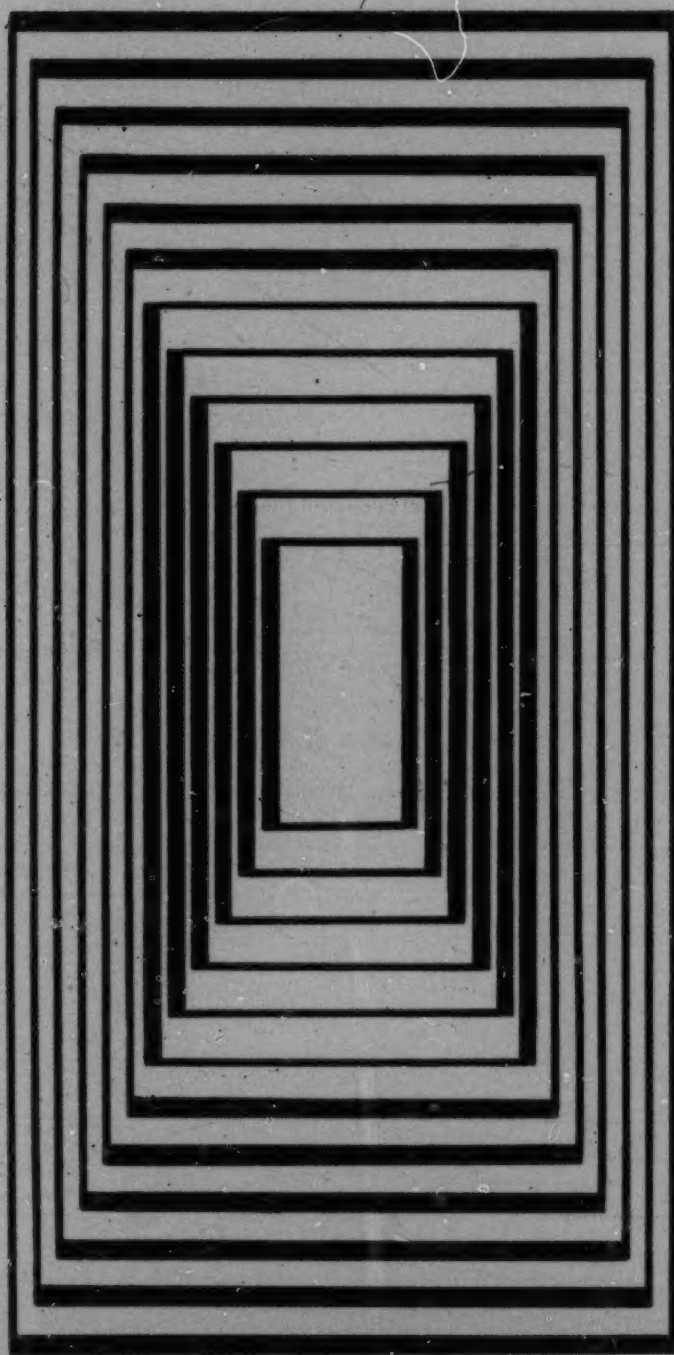


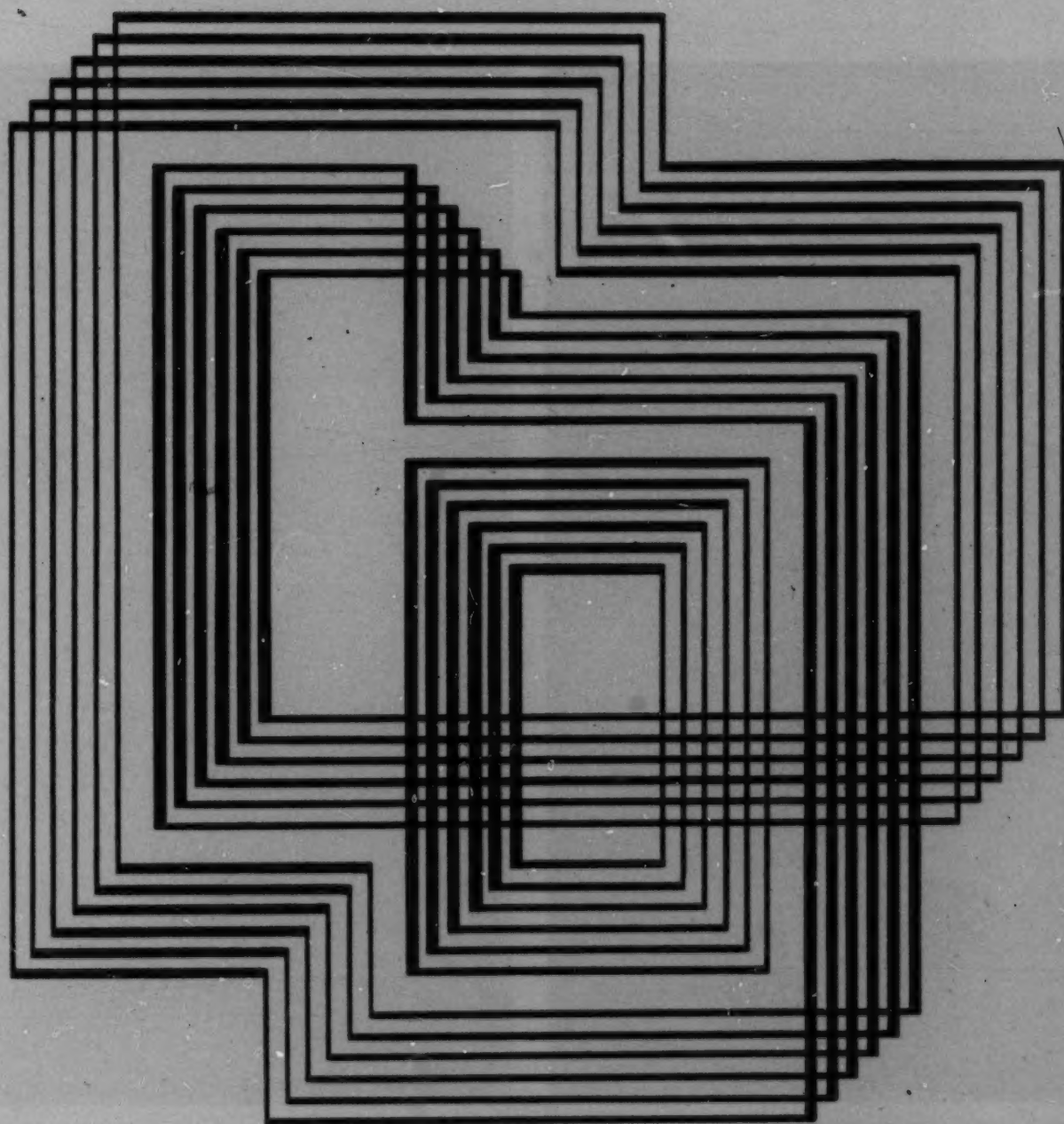
90

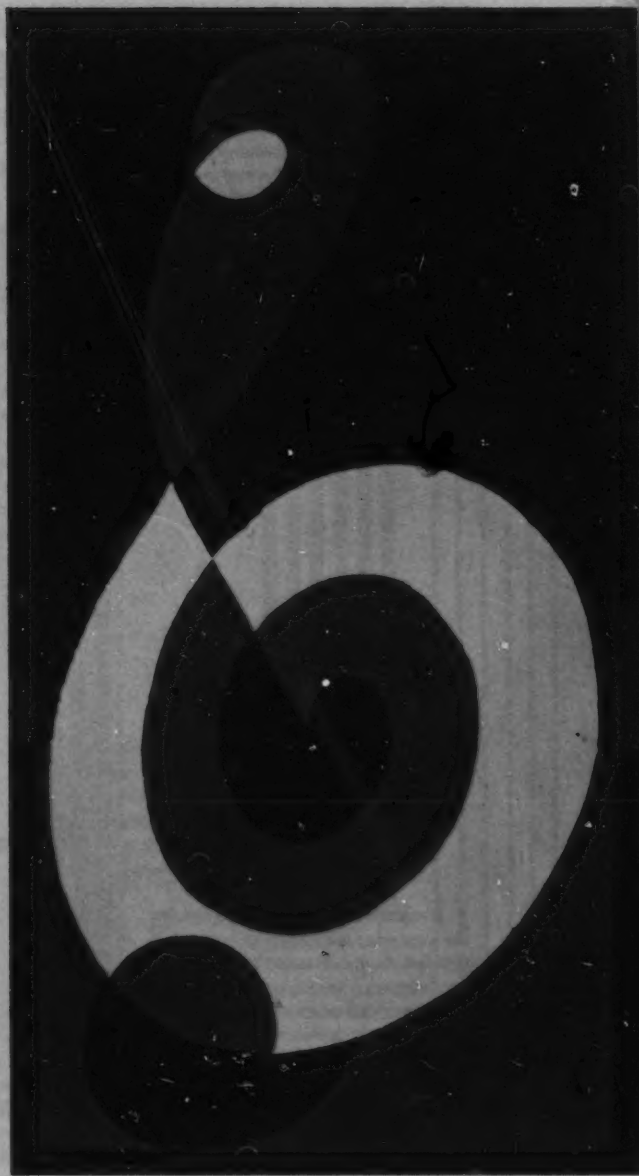


91

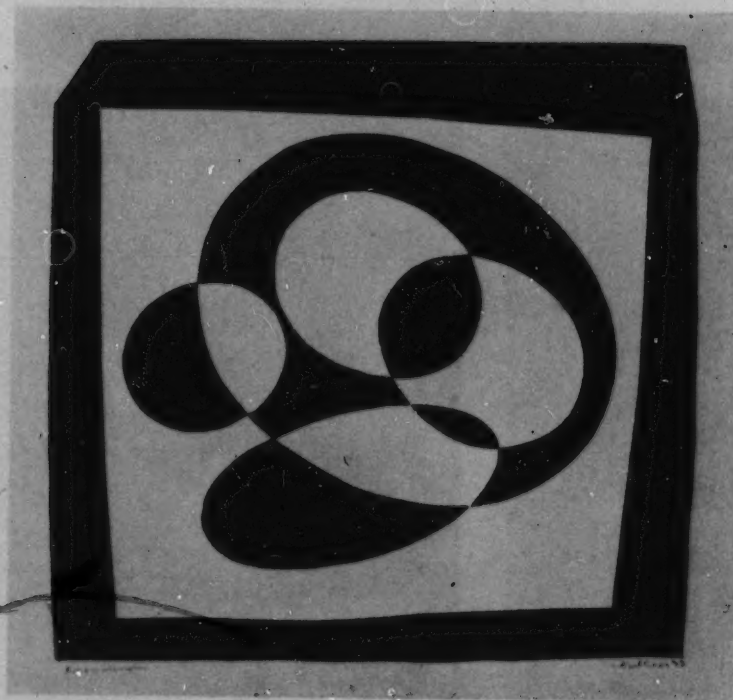




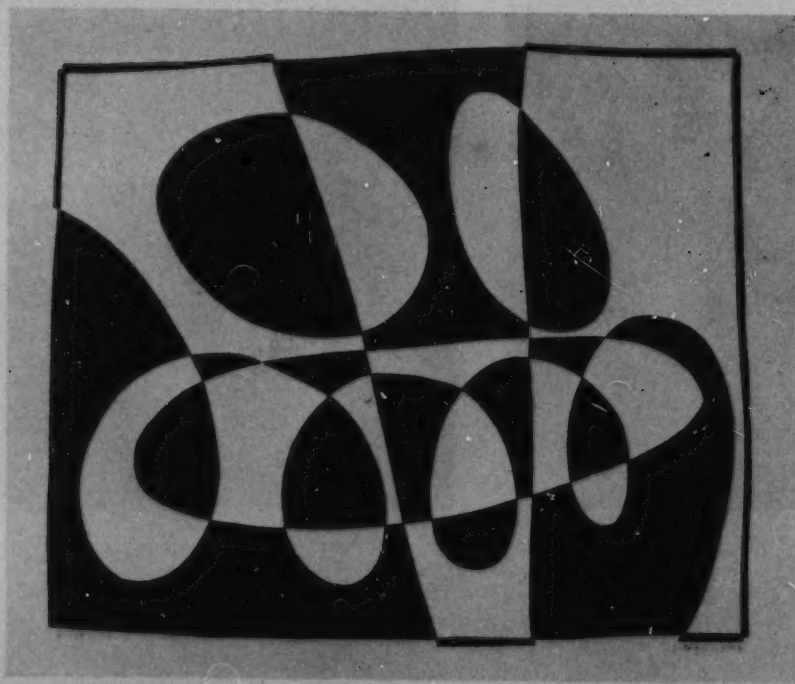




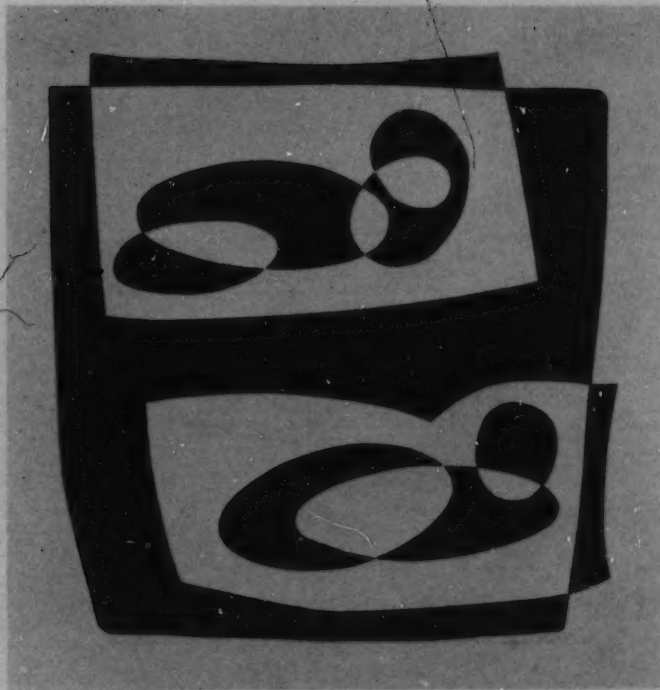




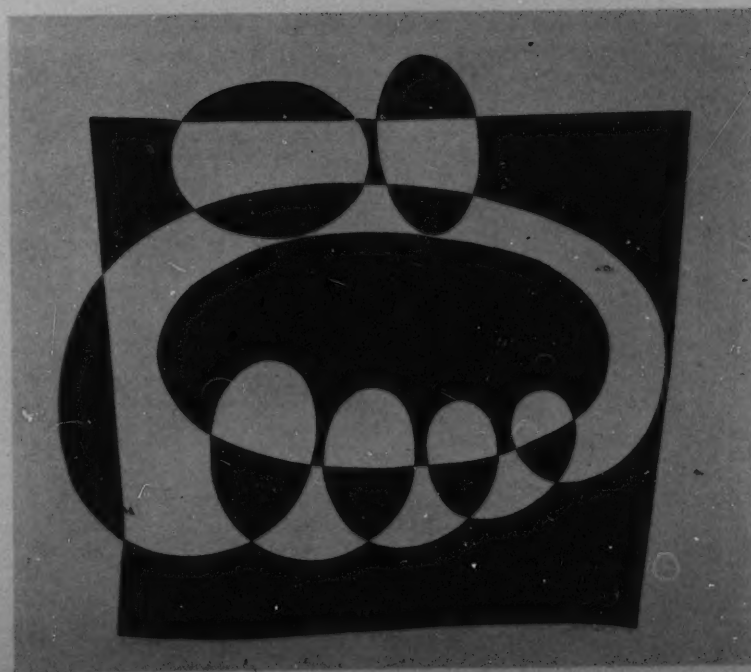
75



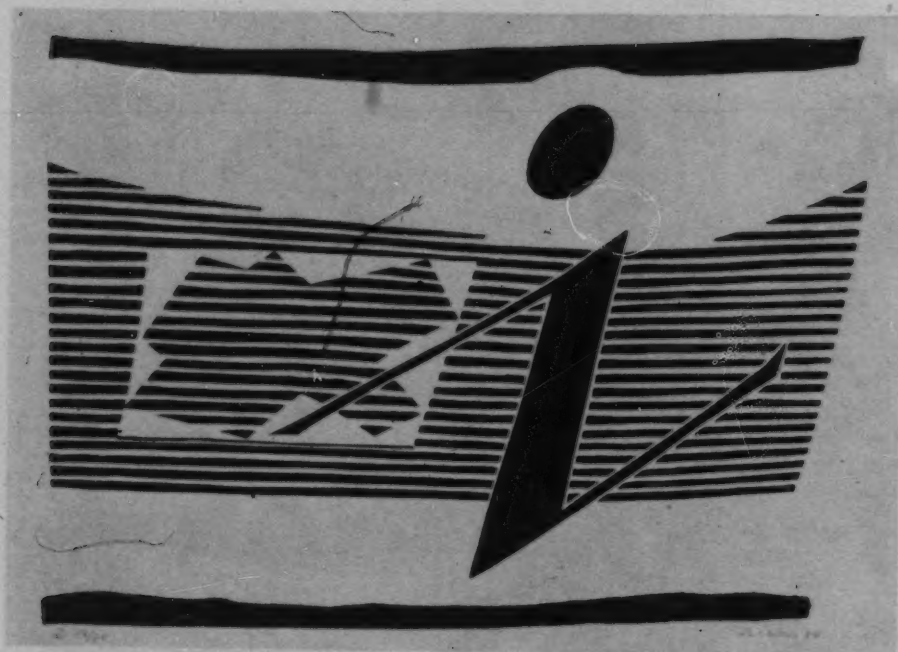
76



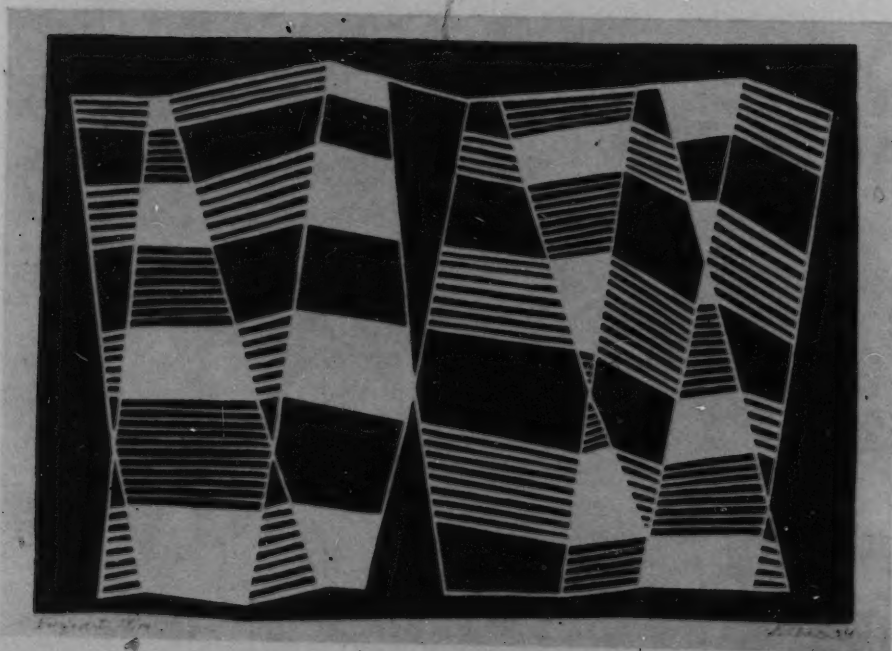
77



78

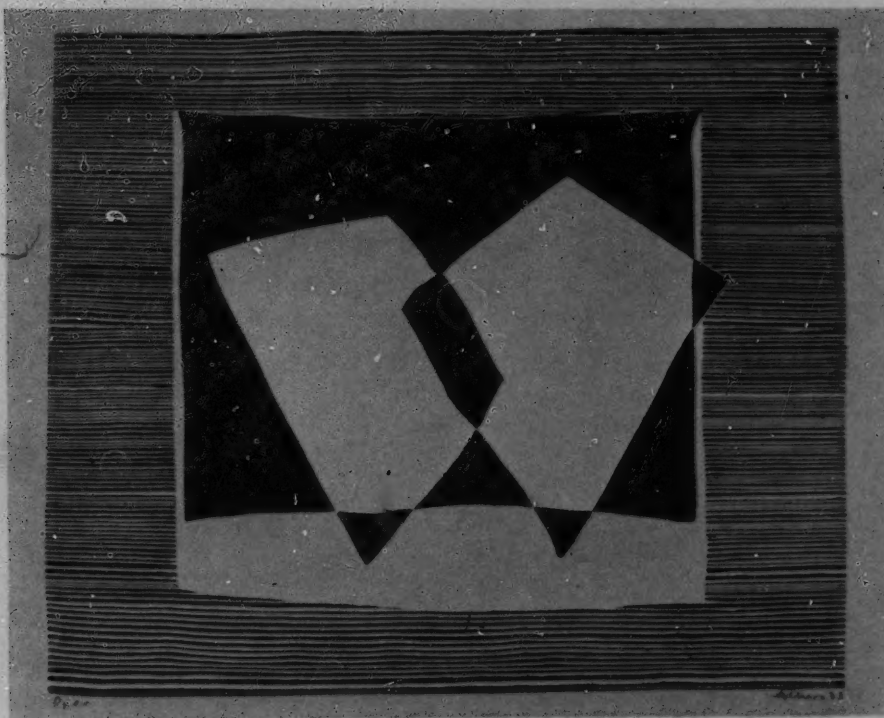


82

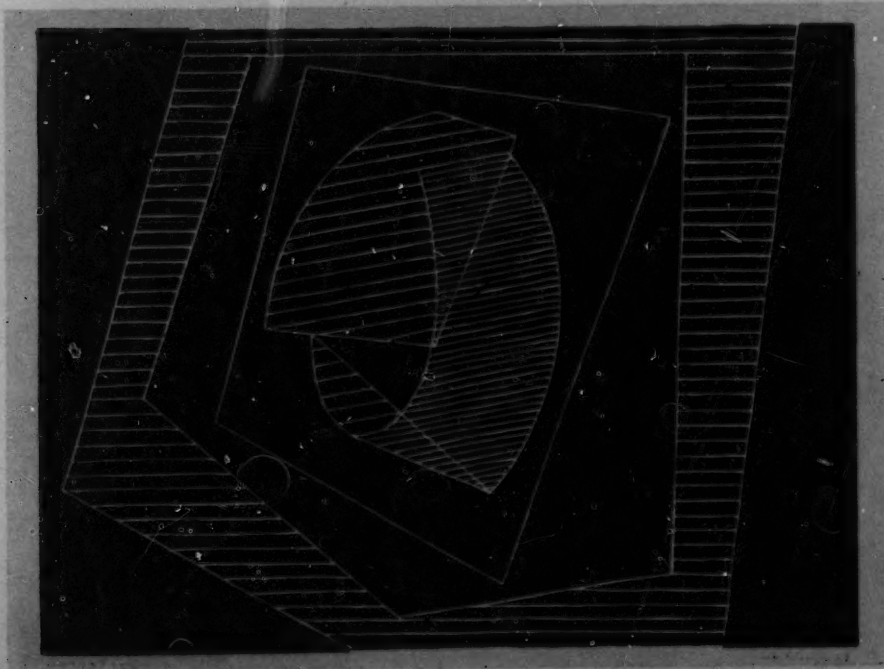


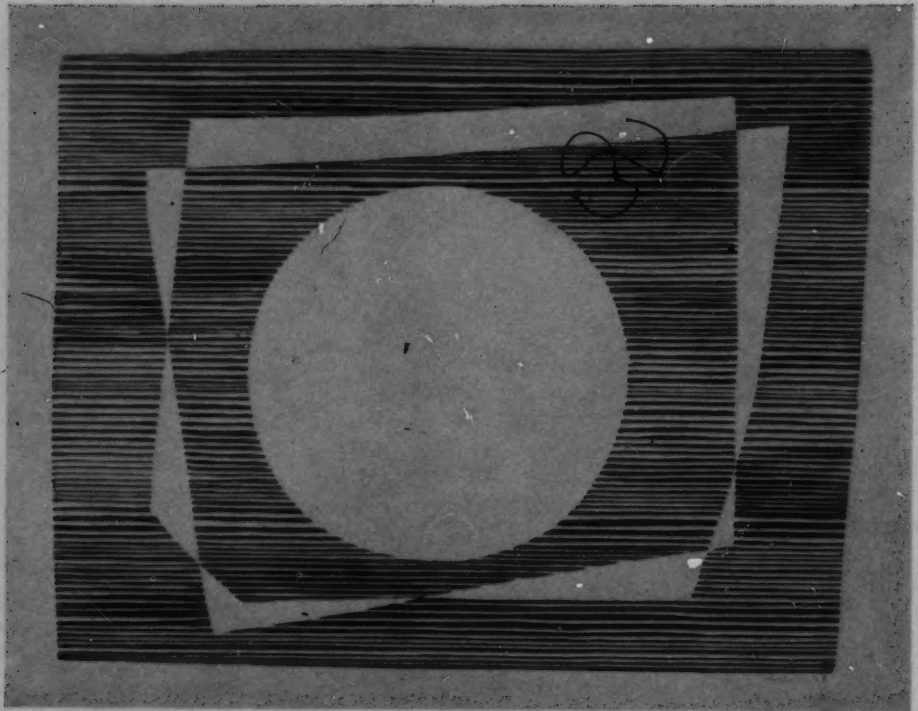
83

73

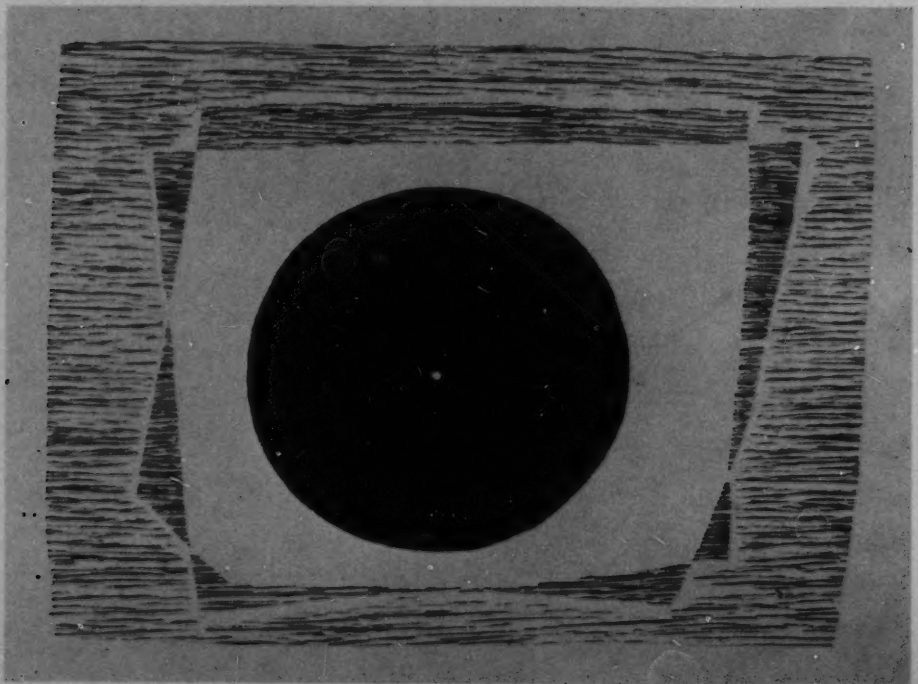


74

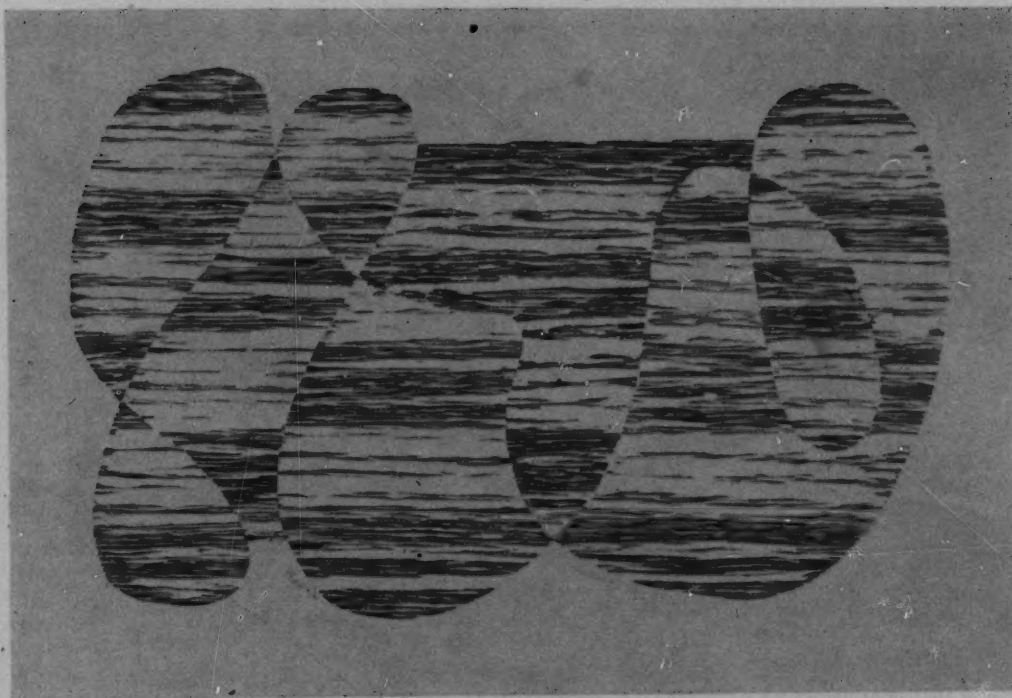




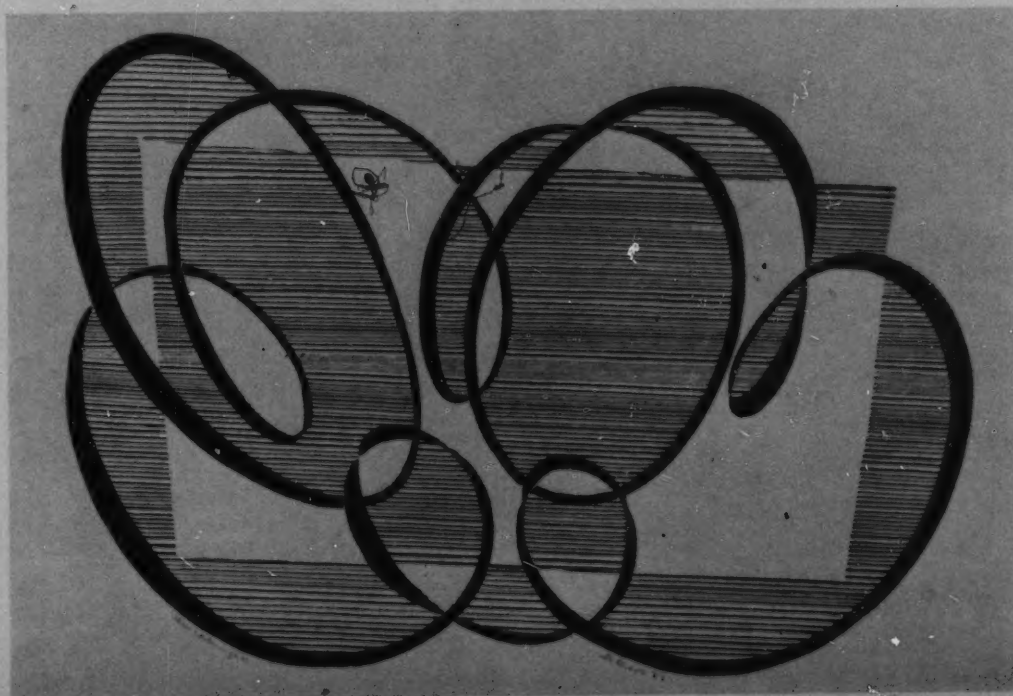
71



72



69



70







61

64



63

62







VERZEICHNIS

Die Veranstalter danken allen Leihgebern für ihre großzügige Unterstützung der Ausstellung, namentlich

Herrn Professor Josef Albers, New Haven

Frau Friedel Feja-Große Perdekamp, Recklinghausen

Frau Marianne Glänzel-Große Perdekamp, Dortmund

Herrn Franz Große Perdekamp, Recklinghausen

Museum Folkwang, Essen

Städtisches Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen

Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster

Westfälischer Kunstverein, Münster

Aldegrevier-Gesellschaft, Münster

Städtische Kunsthalle Recklinghausen

Kunstbesitz der Stadt Soest

Sidney Janis Gallery, New York

Galerie Denise René, Paris

(op)art galerie hans frieder mayer, esslingen

I **Übilder**

Homage to the Square

- 1 Study to Homage to the Square
Blue + Darkgreen with 2 Reds, 1955
45,5 : 45,5
Landesmuseum Münster
- 2 Study to Homage to the Square
Early Air, 1955
60 : 60
Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld
- 3 Study to Homage to the Square
Dedicated, 1956
48 : 48
Städtisches Karl-Ernst-Osthaus-Museum
Hagen
- 4 Study to Homage to the Square
La Tehuana, 1956
50,5 : 50,5
Landesmuseum Münster
- 5 Homage to the Square
Night Shades B, 1956
81 : 81
(op)art galerie hans frieder mayer
- 6 Study to Homage to the Square
Dedicated, 1957
56 : 56
Josef Albers
- 7 Study to Homage to the Square
Contralto, 1957
76 : 76
Josef Albers
- 8 Study to Homage to the Square
New Island, 1957
81 : 81
Städtische Kunsthalle Recklinghausen
- 9 Homage to the Square
Protected Blue, 1957
76 : 76
Westfälischer Kunstverein Münster
- 10 Study to Homage to the Square
Clear Signal, 1958
60,5 : 60,5
Kunstbesitz der Stadt Soest
- 11 Study to Homage to the Square
At Night, 1958
60,5 : 60,5
Josef Albers
- 12 Study to Homage to the Square
White Monument, 1958
60,5 : 60,5
Josef Albers

13 Homage to the Square
Sonorous, 1958
81,5 : 81,5
Josef Albers

14 Homage to the Square
Retrospect, 1958
101,5 : 101,5
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

15 Homage to the Square
Selected, 1959
101,5 : 101,5
Josef Albers

16 Study for Homage to the Square
Resonant, 1961
76 : 76
Josef Albers

17 Homage to the Square
White Signal, 1961
81 : 81
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

18 Homage to the Square
White Island, 1961
121,5 : 121,5
Museum Folkwang Essen

19 Homage to the Square
Grisaille and Amber, 1962
101,5 : 101,5
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

20 Homage to the Square
Renewed Hope, 1962
121,5 : 121,5
(op)art galerie hans frieder mayer

21 Homage to the Square
Decided, 1963
101,5 : 101,5
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

22 Homage to the Square
Surprise, 1963
101,5 : 101,5
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

23 Homage to the Square
Post Autumn, 1963
101,5 : 101,5
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

24 Homage to the Square
Profundo, 1965
101,5 : 101,5
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

- 25 Homage to the Square
Grisaille and Patina, 1965
101,5 : 101,5
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery
- 26 Homage to the Square
Departing in Yellow, 1965
121,5 : 121,5
(op)art galerie hans frieder mayer
- 27 Homage to the Square
New Hope, 1966
81 : 81
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery
- 28 Homage to the Square
Warm — Near, 1966
81 : 81
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery
- 29 Homage to the Square
High — Dark, 1966
81 : 81
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery
- 30 Homage to the Square
Early Fusion, 1966
81 : 81
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery
- 31 Homage to the Square
Porta Negra, 1966
101,5 : 101,5
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery
- 32 Homage to the Square
Cool Illumination, 1966
101,5 : 101,5
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery
- 33 Homage to the Square
Half Past, 1966
121,5 : 121,5
(op)art galerie hans frieder mayer
- 34 Homage to the Square
Listen, 1967
81 : 81
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery
- 35 Homage to the Square
Light Inside, 1967
101,5 : 101,5
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery
- 36 Homage to the Square
Rare Sign, 1967
101,5 : 101,5
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

- 37 Homage to the Square
Warm — Round, 1967
101,5 : 101,5
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

Variationen eines Themas

- 38 Homage to the Square
Friendly Quiet, 1967
121,5 : 121,5
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

- 42 Adobe
2 Light + 2 Dark Greys, 1958
55,5 : 66
Josef Albers

- 39 Homage to the Square
Wait, 1967
121,5 : 121,5
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

- 43 Adobe
Purple, 2 Red Browns, Ockre, 1958
55,5 : 66
Josef Albers

- 40 Homage to the Square
Open Outward, 1967
121,5 : 121,5
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

- 44 Adobe
Dimly Lighted, 1958
55,5 : 66
Josef Albers

- 41 Homage to the Square
Sudden Promis, 1967
121,5 : 121,5
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

- 45 Adobe
Grey turns Violet, 1958
55,5 : 66
Josef Albers

II Aquarelle – Gouachen

- 46 Stilleben – Krokusse, o. J.
Aquarell 42 : 41,4
Franz Große Perdekamp
- 47 Stilleben – Geranie, o. J.
Aquarell 44,5 : 31,8
Franz Große Perdekamp
- 48 Stilleben – Vier Anemonen, o. J.
Aquarell/Tempera 39,5 : 32
Friedel Feja-Große Perdekamp
- 49 Stilleben – Kleine schwarze Maske, o. J.
Aquarell/Tempera 26,4 : 33,5
Marianne Glänzel-Große Perdekamp
- 50 Stilleben – Große schwarze Maske, o. J.
Aquarell 38,5 : 30,5
Friedel Feja-Große Perdekamp
- 51 Stilleben – Helle Maske, o. J.
Aquarell 34,8 : 23,5
Landesmuseum Münster
- 52 Violinschlüssel G-e, 1932–1935
Gouache 36 : 20
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery
- 53 Violinschlüssel G-l, 1932–1935
Gouache 36 : 20
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery
- 54 Violinschlüssel G-j, 1932–1935
Gouache 36 : 20
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery
- 55 Violinschlüssel G-k, 1932–1935
Gouache 36 : 20
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery
- 56 Violinschlüssel G-o, 1932–1935
Gouache 36 : 20
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery
- 57 Violinschlüssel G-r, 1932–1935
Gouache 36 : 20
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery
- 58 Violinschlüssel N 1, 1932–1935
Gouache 36 : 20
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery
- 59 Violinschlüssel N 2, 1932–1935
Gouache 36 : 20
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

III. Druckgraphik

Holz- und Linolschnitte

Lithographien

- 60 Ulmen-Allee, 1916
Lithographie 44,5 : 32
Friedel Feja-Große Perdekamp
- 61 Sandgrube I, 1917
Linolschnitt 32,5 : 25,1
Landesmuseum Münster
- 62 Sandgrube II, 1917
Linolschnitt 26,2 : 28,8
Friedel Feja-Große Perdekamp
- 63 Sandgrube III, 1917
Linolschnitt 45,5 : 29,5
Friedel Feja-Große Perdekamp
- 64 Sandgrube IV, 1917
Linolschnitt 36 : 28,7
Landesmuseum Münster
- 65 Ostring, 1917
Lithographie 28,3 : 41,3
Friedel Feja-Große Perdekamp
- 66 Häuser in der Vorstadt, ca. 1918
Lithographie 26,5 : 48,2
Landesmuseum Münster
- 67 Nordring, ca. 1918
Lithographie 26 : 48,2
Landesmuseum Münster
- 68 Selbstbildnis, ca. 1918
Lithographie 53,5 : 40,5
Franz Große Perdekamp
- 69 Meer, 1933
Holzschnitt 35,6 : 50,2
Franz Große Perdekamp
- 70 Umschlungen, 1933
Holzschnitt 32,2 : 50,2
Friedel Feja-Große Perdekamp
- 71 Weißer Kreis, 1933
Holzschnitt 35,5 : 50,5
Franz Große Perdekamp
- 72 Schwarzer Kreis, 1933
Holzschnitt 35,3 : 50,2
Friedel Feja-Große Perdekamp
- 73 Oper, 1933
Holzschnitt 32,2 : 50,2
Friedel Feja-Große Perdekamp

• 74 Umgeben, 1933
Holzschnitt 35 : 50,5
Landesmuseum Münster

• 75 Zusammen, 1933
Holzschnitt 35 : 51
Landesmuseum Münster

• 76 Aussicht, 1933
Holzschnitt 34,8 : 55,5
Landesmuseum Münster

• 77 Gegenüber, 1933
Holzschnitt 35,5 : 50,5
Landesmuseum Münster

• 78 Runde, 1933
Holzschnitt 34,8 : 50,5
Friedel Feja-Große Perdekamp

79 Östlich, 1933
Linolschnitt 35,5 : 50,3
Franz Große Perdekamp

80 Nach Hause, 1933
Holzschnitt 32,3 : 50,2
Friedel Feja-Große Perdekamp

81 Zelte, 1933
Linolschnitt 35,5 : 49,2
Friedel Feja-Große Perdekamp

• 82 I, 1934
Holzschnitt 35,4 : 38
Josef Albers

• 83 Edged I, 1934
Holzschnitt 26,5 : 41,3
Josef Albers

• 84 Introitus, 1942
Zink-Lithographie 60 : 48
Marianne Glänzel-Große Perdekamp

• 85 Shrine, 1942
Zink-Lithographie 60 : 48
Marianne Glänzel-Große Perdekamp

86 Sanctuary, 1942
Zink-Lithographie 48,2 : 60
Landesmuseum Münster

87 Adapted, 1944
Linolschnitt 31,5 : 40,3
Josef Albers

- 88 Involute, 1944
 Linolschnitt 28,5 : 44,6
 Josef Albers

- 89 Above the water, 1944
 Holzschnitt 41 : 33,3
 Josef Albers

- 90 Inscribed, 1944
 Linolschnitt 30,3 : 39,4
 Marianne Glänzel-Große Perdekamp

- 91 Fenced, 1944
 Linolschnitt 31,8 : 40,6
 Marianne Glänzel-Große Perdekamp

- 92 Astatic, 1944
 Holzschnitt 44,5 : 28
 Josef Albers

- 93 Multiplex B, 1948
 Holzschnitt 42 : 32
 Marianne Glänzel-Große Perdekamp

- 94 Multiplex C, 1948
 Holzschnitt 40,5 : 29,2
 Marianne Glänzel-Große Perdekamp

- 95 Multiplex D, 1948
 Holzschnitt 28,2 : 35,3
 Landesmuseum Münster

- 96 High up, 1948
 Holzschnitt 27,8 : 39,2
 Marianne Glänzel-Große Perdekamp

- 97 Transformation A, 1950
 Linolschnitt 28,1 : 39,4
 Marianne Glänzel-Große Perdekamp

- 98 Transformation B, 1950
 Linolschnitt 30,5 : 39,4
 Marianne Glänzel-Große Perdekamp

- 99 Transformation C, 1950
 Linolschnitt 30,5 : 39,3
 Marianne Glänzel-Große Perdekamp

- Prägedrucke

- 100 Solo V, 1958
 49 : 61
 Josef Albers

101 Solo XI, 1962
49 : 61
Josef Albers

102 Solo XIII, 1962
49 : 61
Josef Albers

103 Solo XIV, 1962
49 : 61
Josef Albers

104 Solo XV, 1962
49 : 61
Josef Albers

105 Duo E, 1958
49 : 61
Josef Albers

106 Duo F, 1959
49 : 61
Josef Albers

107 Duo H, 1958
49 : 61
Josef Albers

108 Duo K, 1961
49 : 61
Josef Albers

Serigraphien — Lithographien

109 Allegro, 1961
43 : 43
Jahresgabe
des Westfälischen Kunstvereins
Westfälischer Kunstverein Münster

110—119 Day and Night, 1963
10 Lithographien 49 : 53
numeriert von I bis X
Druck: Tamarind Litho Workshop,
Los Angeles
Josef Albers

120—131 Hommage au Carré, 1965
12 Serigraphien 49 : 39
Edition: Denise René, Paris
Josef Albers

132—141 Homage to the Square
Soft edge — Hard edge, 1965
10 Serigraphien 43,5 : 43,5
Golden Gate Émeraude
Palatial Profundo
Nacre Arctic Bloom
Late Pending
Porta Negra Arrived
Verlag: Ives-Sillmann, New Haven
Josef Albers

IV Strukturelle Konstellationen

142 Blue Reminding, 1966
43 : 43
Jahresgabe der Aldegrevier-Gesellschaft
Aldegrevier-Gesellschaft Münster

143 Tuscany, 1966
43 : 43
Jahresgabe der Aldegrevier-Gesellschaft
Aldegrevier-Gesellschaft Münster

144-159 White Line Squares, 1966
16 Lithographien in 2 Serien
zu je 8 Exemplaren 54 : 54
numeriert von WLS I bis WLS XVI
• WLS VIII
Verlag: GEL Gemini, Los Angeles
Josef Albers

160-171 Homage to the Square, 1967
12 Serigraphien 61,5 : 61,5
numeriert von Sp I bis Sp XII
Verlag: Galerie Der Spiegel, Köln
Landesmuseum Münster

172-181 Variants, 1967
10 Serigraphien 43,5 : 43,5
numeriert von V I bis V X
• • V VII und V X
Verlag: Ives-Sillmann, New Haven
Josef Albers

• 182 N N - 1, 1962
Gravur in Resopal
45 : 66
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

• 183 N N - 2, 1962
Gravur in Resopal
45 : 66
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

• 184 N N - 3, 1962
Gravur in Resopal
45 : 66
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

• 185 N N - 4, 1962
Gravur in Resopal
45 : 66
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

186 N - 32, 1964
Gravur in Resopal
45 : 66
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

187 N - 33, 1964
Gravur in Resopal
45 : 66
Josef Albers durch Sidney Janis Gallery

V Teppiche

- | | |
|--|---|
| <p>188 N – 35, 1964
 Gravur in Resopal
 45 : 66
 Josef Albers durch Sidney Janis Gallery</p> | <p>190 Full
 N° 1450
 175 : 175
 Galerie Denise René</p> |
| <p>189 N – 37, 1964
 Gravur in Resopal
 45 : 66
 Josef Albers durch Sidney Janis Gallery</p> | <p>191 4 Carrés 4 Couleurs
 N° 1458
 180 : 180
 Galerie Denise René</p> |
| | <p>192 Jaune Crevette Orange
 N° 1475
 180 : 180
 Galerie Denise René</p> |

Alle Maße sind in cm angegeben, Höhe steht vor Breite. Die Maße der Druckgraphik bezeichnen die Papiergröße.

Die im Katalog abgebildeten Werke sind durch einen Punkt gekennzeichnet. Als Siebdruck wurde, mit freundlicher Genehmigung des Westfälischen Kunstvereins Münster, Nr. 9 des Kataloges abgebildet.

Biographie

Josef Albers

- 1888 geboren am 19. März in Bottrop/Westfalen.
- 1902—05 Präparandenanstalt Langenhorst bei Rheine.
- 1905—08 Lehrerseminar Büren/Westfalen.
- 1908—13 als Volksschullehrer in Bottrop, Weddern und Stadtlohn.
- 1908 erste Kunstreise nach München. Besuch des Folkwang-Museums in Hagen. Erste Kenntnisse der Werke von Cézanne und Matisse, begegnet Osthaus und Christian Rohlf.
- 1913—15 Königliche Kunstschule Berlin.
- 1913 erstes abstraktes Bild.
- 1916—19 setzt die Tätigkeit als Volksschullehrer in Bottrop fort und besucht die Kunstgewerbeschule in Essen; erste Lithographien, Holz- und Linolschnitte.
- 1919—20 Schüler der Malklasse von Franz Stuck an der Kunstakademie München; Kurs in Maltechnik mit Max Doerner.
- 1920—23 am Bauhaus Weimar; nach dem Vorkurs selbständige Arbeit an Glasbildern.
- 1922 organisiert als »Bauhausgeselle« die wiedereröffnete Glaswerkstatt.
- 1923 Lehrauftrag für Werklehre.
- 1925 übersiedelt mit dem Bauhaus nach Dessau. Ernennung zum »Bauhausmeister«. Heirat mit Anni Fleischmann. Reisen nach Italien.
- 1928 Weiterentwicklung der Glas-Wandbilder; Gestaltung in Typographie, in Glas und Metall für Gebrauchsgegenstände; Entwicklung von Möbeln.

- 1928 nach dem Weggang von Gropius bleibt Albers am Bauhaus; Vorlesung über schöpferische Erziehung am Internationalen Kongreß für Kunst-erziehung in Prag.
- 1928—30 leitet nach dem Weggang von Breuer die Möbel-Werkstatt.
- 1929 Beteiligung an der Ausstellung der Bauhausmeister mit zwanzig Glas-bildern in der Kunsthalle Basel und im Kunstgewerbemuseum Zürich.
- 1930 Fortsetzung der Lehrtätigkeit am Bauhaus unter der Leitung von Mies van der Rohe.
- 1932 wegen politischer Unterdrückung wird das Bauhaus nach Berlin verlegt; Albers weiterhin Leiter des Vorkurses.
- 1933 Schließung des Bauhauses. Josef und Anni Albers erhalten einen Ruf an das neu gegründete Black Mountain College in North Carolina, USA.
- 1934 erste Vortragsreihe am Lyceum Habana, Kuba.
- 1935 erste Reise nach Mexiko.
- 1936—40 Seminare und Vorlesungen an der Graduate School of Design, Harvard University.
- 1936—41 mehr als zwanzig Einzelausstellungen von Glasbildern der Bauhauszeit und Bildern in amerikanischen Galerien.
- 1941 lehrt an der Harvard University über elementare Gestaltung und Farbe.
- 1948—50 Berater im Kunstauschuß der Yale University.
- 1949 Josef und Anni Albers geben ihre Arbeit am Black Mountain College auf; Reisen nach Mexiko. Gastdozent an der Kunstakademie Cincinnati; Farbkurse und Unterricht in der Werkstatt am Pratt-Institut, New York.

- 1950 Gastdozent an der Graduate School of Design, Harvard University; Direktor des Department of Design an der Yale University. Wandbild »America« für das Harvard Graduate Center.
- 1953—54 Gastdozent an der Universidad Católica, Santiago de Chile. Vorlesungen am Institut für Technologie, Lima, Perú. Gastdozent an der Hochschule für Gestaltung in Ulm.
- 1955 Gastdozent an der Hochschule für Gestaltung in Ulm.
- 1957—58 Gastdozent am Carnegie Institute, Pittsburgh.
- 1958—59 Gastdozent Syracuse University.
- 1959 Direktor des Department of Design an der Yale University. Gastdozent an der University of Minnesota, am Kansas City Art Institute und am Art Institute of Chicago. Entwurf des Wandbildes »2 Strukturelle Konstellationen« für das Corning Glass Building, New York.
- 1960 Gastdozent an der Yale University Art School, an der Princeton University und am Art Institute of Chicago. Entwurf des Wandbildes »Two Gates« für das Time-Life Building, New York. Reise nach Europa.
- 1962 Gastdozent an der University of Oregon.
- 1963 Entwurf des Wandbildes »The City« für das Pan American World Airways Building, New York.
- 1964 Vorlesungsreihe am Smith College, Northampton und an der University of Miami. Stahlplastik »Repeat and Reverse« für das Art and Architecture Building der Yale University.
- 1965 Vorlesungsreihe am Trinity College, Hartford.
- 1966 Gastdozent an der University of South Florida, Tampa, und an der Bridgeport University.

Ehrungen

- 1957 Verdienstkreuz Erster Klasse des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.
- 1957 Doctor of Fine Arts h. c. University of Hartford, Conn.
- 1958 Konrad-von-Soest-Preis des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe.
- 1959 Fellowship and Grant, Ford Foundation, New York.
- 1962 Fellowship and Grant, Graham Foundation, Chicago.
- 1962 Citation of Philadelphia Museum College of Art.
- 1962 Doctor of Fine Arts h. c. Yale University, New Haven, Conn.
- 1964 Medal of the year 1964, American Institute of Graphic Art, New York.
- 1964 Doctor of Fine Arts h. c. California College of Arts and Crafts, Oakland, Calif.
- 1966 Doctor of Laws h. c. University of Bridgeport, Conn.
- 1967 Doctor of Fine Arts h. c. University of North Carolina, Chapel Hill.
- 1967 Carnegie Institute Award for Painting, Pittsburgh International Exhibition.
- 1967 Dr. phil. h. c. Ruhr-Universität Bochum.
- 1968 Großes Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.

Werke in öffentlichen Sammlungen

Australien	Melbourne	National Gallery of Victoria
	Sidney	Art Gallery of New South Wales
Brasilien	Rio de Janeiro	Museu de Arte Moderna
	São Paulo	Museu de Arte Moderna
Deutschland	Bochum	Städtische Kunstgalerie
	Dortmund	Sammlung Albert Schulze Vellinghausen
	Erfurt	Angermuseum
	Essen	Museum Folkwang
	Hagen	Karl-Ernst-Osthaus-Museum
	Kaiserslautern	Pfälzische Landesgalerie
	Krefeld	Kaiser-Wilhelm-Museum
	Leverkusen	Museum Schloß Morsbroich
	Münster	Landesmuseum
		Westfälischer Kunstverein
	Recklinghausen	Kunsthalle
	Soest	Wilhelm-Morgner-Haus
	Stuttgart	Staatsgalerie
	Ulm	Museum der Stadt Ulm
England	London	Tate Gallery
		Victoria and Albert Museum
Frankreich	Paris	Musée d'Art Moderne
Kanada	Toronto	Art Gallery of Toronto

Niederlande	Amsterdam Den Haag Rotterdam	Stedelijk Museum Gemeentemuseum Museum Boymans-van Beuningen
Österreich	Wien	Museum des 20. Jahrhunderts
Schweden	Stockholm	Moderna Museet
Schweiz	Basel Locarno Zürich	Kunstmuseum Kunstmuseum Kunsthaus Zürich
USA	Andover, Mass. Atlanta, Ga. Baltimore, Md. Boston, Mass. Buffalo, N.Y. Cambridge, Mass. Chicago, Ill. Cincinnati, Ohio Cleveland, Ohio Dallas, Tex. Detroit, Mich. Hartford, Conn.	Addison Gallery of American Art Atlanta Museum Baltimore Museum of Art Museum of Fine Arts Albright-Knox Art Gallery Busch-Reisinger Museum, Harvard University Fogg Art Museum, Harvard University M. I. T. Hayden Gallery Art Institute of Chicago Cincinnati Art Museum Cleveland Museum of Art Dallas Museum of Fine Arts Institute of Arts Trinity College Museum Wadsworth Atheneum

USA

Indianapolis, Ind.	Herron Museum of Art
Los Angeles, Cal.	Los Angeles County Museum
Manchester, N. H.	Currier Gallery of Art
Memphis, Tenn.	Brooks Memorial Art Gallery
Milwaukee, Wisc.	Milwaukee Art Center
Minneapolis, Ma.	Walker Art Center
New Haven, Conn.	Yale University Art Gallery.
New London, Conn.	Lyman Allyn Museum
New Orleans, La.	Isaac Delgado Museum of Art
New York, N. Y.	Brooklyn Museum
	Finch College Museum
	Metropolitan Museum of Art
	Museum of Modern Art
	New York Public Library
	Solomon-R. Guggenheim Museum
	Whitney Museum of American Art
Northampton, Mass.	Smith College Museum of Art
Philadelphia, Pa.	Philadelphia Museum of Art
Pittsburgh, Pa.	Carnegie Institute, Museum of Art
Portland, Ore.	Portland Art Museum
Raleigh, N. C.	North Carolina Museum of Art
Richmond, Va.	Virginia Museum of Fine Arts
Rochester, N. Y.	Memorial Art Gallery of the University of Rochester
	Rochester Institute of Technology

USA

San Francisco, Cal.	San Francisco Museum of Art
Springfield, Miss.	Springfield Art Museum
Utica, N. Y.	Munson-Williams-Proctor Institute
Washington, D. C.	Corcoran Gallery of Art
	Joseph Hirshkorn Foundation
	Library of Congress
	Phillips Gallery
	Smithsonian Institution
	Washington Gallery of Modern Art

Amerikanische Universitäts-Galerien

Brandeis, Brown, Chapel Hill, Duke, Hartford, Harvard, Indiana, Iowa, Louisville, Madison, Michigan, Minneapolis, Minnesota, New Mexico, North Carolina, Notre Dame, Princeton, Southern Illinois, Wesleyan, Yale.

Amerikanische Colleges

Baltimore, Bennington, Berea, Finch, Hampton, Hollins, Iowa, Mills, Morgan State, Muhlenberg, North Texas Teachers, Park, Smith.

Wichtige Einzelausstellungen

- 1936 Nationalmuseum, Mexico City, Mexico
- ✓ 1936, 1938
- 1945 New Art Circle, New York
- 1938 Artists' Gallery, New York
- 1940, 1953 San Francisco Museum of Art, San Francisco, California
- 1942 Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland
Museum of New Mexico, Santa Fé, New Mexico
- 1944, 1962 Mint Museum of Art, Charlotte, North Carolina
- 1946, 1949 Egan Gallery, New York
- 1947 California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, California
- 1949, 1952
- 1955, 1958
- 1959, 1961
- 1963, 1964 Sidney Janis Gallery, New York
- 1949 Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio
Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia
Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut
- 1950 J. B. Speed Art Museum, Louisville, Kentucky
- 1951 Contemporary Art Society, Sydney, Australia
- 1953 Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut
- 1954 Academy of Art, Honolulu, Hawaii

- 1955 Mass. Institute of Technology, Cambridge, Mass.
- 1956 Kunsthaus Zürich, Schweiz
Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut
- 1957 Museum der Stadt Ulm
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen
Galerie Denise René, Paris
- 1958 Kunstverein Freiburg i. Br.
- 1959 Landesmuseum Münster/Westfalen
- 1961 Gimpel Fils, London
Stedelijk-Museum, Amsterdam
- 1963 Galerie Hybler, Kopenhagen
Kunsthaus, Hamburg
Museum Folkwang, Essen
Dallas-Museum, Dallas, Texas
San Francisco Museum of Art, San Francisco, California
- 1964 Morgner-Haus, Soest/Westfalen
Trinity College, Hartford, Connecticut
- 1965 Galeria Toninelli, Milano
Galerie Gimpel & Hanover, Zürich
- 1965, 1966 Wanderausstellung des Museums of Modern Art, New York, in zehn
Hauptmuseen von Südamerika und zwei Museen in Mexiko City
- 1966, 1967 Dieselbe Wanderausstellung in acht verschiedenen Museen der USA
- 1968 Galerie Denise René, Paris

Ausgewählte Bibliographie

Publikationen von Josef Albers

- 1924 Historisch oder Jetztig, in: Junge Menschen – ein Monatsheft, Hamburg, November, 5. Jg. Heft 8, Bauhaussonderheft.
- 1928 Wirklicher Formunterricht, in: Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung Nr. 2/3, Dessau.
Gestaltungsunterricht, in: Internat. Zeitschrift „Böttcherstraße“ Heft 2, Bremen.
- 1931 Kombinationsschrift „3“, in: Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung Nr. 1, Dessau.
- 1934 Concerning Art Instruction, Bulletin Nr. 2, Black Mountain College, N. C.
- 1935 Art as Experience, in: Progressive Education, October.
- 1936 Note on the Arts in Education, in: American Magazine of Art, Nr. 29, April.
- 1944 The Educational Value of Manual Work and Handicraft in Relation to Architecture, in: Paul Zucker, New Architecture and City Planning, Philosophical Library, N. Y.
- 1946 Present and/or Past, in: Design Nr. 47, April.
Abstract – Presentational, in: American Abstract Artists, New York.
- 1952 On my brick mural, in: Eleanor Blittermann, Art in Modern Architecture, New York.
- 1956 Zeichnungen – Drawings, New York und Bern. Einführungstext von Max Bill.
- 1958 Poems and Drawings, Readymade Press, New Haven.
- 1960 City 1928, in: Jahresbericht der Zürcher Kunstgesellschaft.
- 1961 Poems and Drawings – Gedichte und Zeichnungen, 2. erweiterte Auflage (zweisprachig), New York.

Referat über das Bauhaus und Diskussionsbeitrag, in: Die Zeit ohne Eigenschaften. Eine Bilanz der zwanziger Jahre, Stuttgart 1961.

Trotz der Geraden, eine Analyse der graphischen Konstruktionen von François Bucher mit erklärenden Texten von Josef Albers, Bern, New Haven und London.

1962 Homage to the Square, 10 Serigraphien, Ives-Sillman, New Haven.

1963 Interaction of Color, Textband und Abbildungsteil mit mehr als 200 Farbstudien, Yale University Press, New Haven und London.

Day and Night, 10 Lithographien, Tamarind Litho Workshop, Los Angeles.

1964 Midnight and Noon, 8 Lithographien, Tamarind Litho Workshop, Los Angeles.

1965 Hommage au Carré, 12 Serigraphien, Galerie Denise René, Paris.

Homage to the Square, Soft Edge — Hard Edge, 10 Serigraphien, Text von Josef Albers, Ives-Sillman, New Haven.

Op Art and/or Perceptual Effects, in: Yale Scientific Magazine, November.

1966 White Line Square, 2 Serien von je 8 Lithographien, Gemini, Los Angeles.

1967 Homage to the Square, 12 Serigraphien, Galerie Der Spiegel, Köln.

Variants, 10 Serigraphien, Einführung von Josef Albers, Ives-Sillman, New Haven.

Deutsche Übertragung: Op-Art oder Wahrnehmungseffekte (zur Zeit noch nicht erschienen).

My courses at the Hochschule für Gestaltung at Ulm, in: Form 4, Brighton Festival Exhibition of Concrete Poetry.

7

Publikationen über Josef Albers

- 1929/30 A. Korn, Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand, Berlin-Charlottenburg.
- 1932 —. Im Bauhaus: Glasbilder von Josef Albers, in: Volksblatt für Anhalt Dessau, 4. Mai.
- 1938 L. Sandusky, The Bauhaus Tradition and the new Typography, New York.
- 1946 A. Dorner, The Way beyond Art, New York.
- 1948 H. Hildebrandt, Josef Albers, Hans Arp, Max Bill, in: Ausstellungskatalog Galerie Herbert Herrmann, Stuttgart.
- 1950 L. Grote, Die Maler am Bauhaus, in: Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München.
E. de Kooning, Albers Paints a Picture, in: Art News, November.
- 1951 A. Ritchie, Abstract Painting and Sculpture in America, in: Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York.
- 1953 — Josef Albers, in: New Mexico Quarterly, University of New Mexico.
St. Preston, A Diversity of Art Events, in: New York Times, 9. August.
H. Vellmer, Josef Albers, in: Künstler-Lexikon Bd. I, Leipzig.
- 1954 E. Göpel, Der Bauhaus-Meister Josef Albers, in: Süddeutsche Zeitung, 16./17. Januar.

- 1955 M. Brion, *Art Abstrait*, Paris.
(deutsche Ausgabe: *Geschichte der abstrakten Kunst*, Köln 1960).
— Josef Albers, in: *Neuva Visión* Nr. 8., Buenos Aires.
- 1956 — *Optical Tricks train Yale Artists*, in: *Life* 40, Nr. 1.
M. Bill: Josef Albers, Fritz Glarner, Friedrich Vordemberge-Gildewart, in: *Ausstellungskatalog Kunsthhaus Zürich*.
M. Loew, *Albers impersonalization in perfected form*, in: *Art News*, April.
J. McHale, Josef Albers, in: *Architectural Design*, Juni, London.
J. Chariot, *Nature and the Art of Josef Albers*, in: *College Art Journal*.
G. H. Hamilton, *Josef Albers, Paintings, Prints, Projects*, in: *Ausstellungskatalog Yale University Art Gallery*.
L. Schreyer, *Erinnerungen an Starm und Bauhaus*, München.
G. Kepes, *The New Landscape*, Chicago.
- 1957 Jean Arp, Will Grohmann, Franz Roh: *Josef Albers*, in: *Ausstellungskatalog Galerie Denise René*, Paris.
A. Eliot, *Three hundred Years of American Painting*, in: *Time & Life*, New York.
K. Gerstner, *Kalte Kunst? Zum Standort der heutigen Malerei*, Teufen.
- 1958 H. Rhodes, *Josef Albers, Teacher and Artist*, in: *Yale News*, 28. Januar.
W. Grohmann, *Josef Albers, Maler und Kunstpädagoge. Zu seinem 70. Geburtstag*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. März.

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright, microfiche edition: Crown copyright. Reproduced by permission of the Controller of Her Majesty's Stationery Office. The year of publication of the original to which this copyright refers is given on the title strip. No part of the publication reproduced on this microfiche may be reproduced in any form without permission from Her Majesty's Stationery Office and Chadwyck-Healey Ltd.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford.

Note:

These catalogues are being filmed from bound volumes in the Victoria and Albert Museum Library. We regret that in some cases text and illustrations are lost through tight binding.

A. Henze, Der Maler Josef Albers. Zum 70. Geburtstag eines großen Westfalen, in: Westfalenspiegel, März, Dortmund.

U. Binder-Hageistange, Farben machen Räume, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25. März.

M. Bill, Josef Albers, in: Werk, Heft 4, Winterthur.

W. Meyer-Waldeck, Dank an Josef Albers, in: Werk und Zeit Nr. 12, Krefeld.

E. Gomringer, Josef Albers, in: Ausstellungskatalog Kunstverein Freiburg I. Br. (mit einem Gedicht von Hans Jean Arp).

W. Grohmann, A Tribute to Josef Albers on his Seventieth Birthday, in: Yale University Art Gallery Bulletin 24, Nr. 2, Oktober.

E. Gomringer, Die Glasbilder von Josef Albers, in: Die Glaswelt Nr. 17, November.

— Salute to Albers, in: The Yale Literary Magazine.

1959 A. Henze, Josef Albers. Zur Einführung, in: Ausstellungskatalog Landesmuseum Münster.

F. Sieberling, Looking into Art, New York.

A. Dörner, Überwindung der Kunst, Hannover.

1960 T. L. Feininger, The Bauhaus: Evolution of an Idea, in: Criticism Vol. II, Nr. 3.

B. Chaet, Artists at Work, Cambridge, Mass.

N. Ponente, Modern Painting — Contemporary Trends, Skira.

R. P. Lohse, City 1928, in: Jahresbericht der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich.

1961 E. H. Gombrich, How to Read a Painting, in: Saturday Evening Post, Jull, Philadelphia.

W. Grohmann, Josef Albers, in: Museum Journaal Nr. 9/10, April-Mai, Amsterdam.

E. Gomringer, Josef albers, in: hortulus 11. Jg., 2. Heft, St. Gallen.

1962 W. Grohmann, Painters of the Bauhaus, in: Ausstellungskatalog New London Gallery, Marlborough Fine Art Ltd., London.

H. M. Wingler, Das Bauhaus 1919—1933, Weimar, Dessau, Berlin. Köln (2. Auflage 1968).

K. Kuh, The Artist's Voice. An interview, New York.

1963 Allen S. Weller u. a. Art USA Now, New York.

— Graphic Design. The world of Josef Albers, Tokyo.

D. Robbins, Cézanne and Structure in Modern Painting, in: Ausstellungskatalog Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

M. Staber, Homage to Josef Albers, in: Ausstellungskatalog Museum Folkwang, Essen.

F. Bucher, Josef Albers, Form und Farbe, lb.

J. Morschel, Huldigung an das Quadrat, lb.

1964. — in: Kindlers Malerlexikon I. Bd., Zürich.
D. und E. Robbin, Art is looking at us, in: studio international art, Februar.
- 1965 K. Gerstner, Über Josef Albers »Interaction of Color«, in: form Nr. 29, Opladen.
G. Bonsiepe, Josef Albers: Wechselwirkung der Farbe. Auswahl und deutsche, vom Verfasser autorisierte Übersetzung, in: Ulm, Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung 8/9.
M. Staber, Farbe und Linie, Kunst und Erziehung. Zum Werk von Josef Albers, in: Neue Graphik 17/18, Zürich.
E. Roters, Maler am Bauhaus. Die Kunst unserer Zeit Bd. 18, Berlin.
G. Nordland, Josef Albers: The American Years, in: Ausstellungskatalog Washington Gallery of Modern Art, Washington.
K. O. Götz, Interaction of Color. Ein Farbkursus von Josef Albers, in: Werk und Zeit Nr. 5, Krefeld.
- 1966 K. E. Tyler, Vorwort & Anerkennung, in: Ausstellungskatalog Josef Albers: White Line Squares, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
H. T. Hopkins, Josef Albers, ib.
M. Staber, Josef Albers, in: Ausstellungskatalog Kontraste, Overbeck-Gesellschaft Lübeck.
- 1967 I. Finkelstein, Albers' Graphic Tectonics, from a doctoral dissertation »The life and art of Josef Albers«, in: Form -4, Brighton Festival Exhibition of Concrete Poetry.

- 1968 W. Spies, Das Auge am Tatort. Josef Albers — Ein Porträt zum 80. Geburtstag, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. März.
- M. Padberg, Und wage weiter Variationen. Josef Albers vollendet sein 80. Lebensjahr, in: Westfalenspiegel, März, Dortmund.
- J. Clay, Les carrés magiques d'Albers, in: Réalités, Mars, Paris.
- M. Im Dahl, »Constellations structurales« de Josef Albers, in: Ausstellungskatalog Galerie Denise René, Paris.
- J. Clay, Albers: Trois étapes d'une logique, ib.
- E. Gomringer, Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert. Mit Betrachtungen von Clara Diamant de Sujo, Will Grohmann, Norbert Lynton und Michel Seuphor, Starnberg.

Das Verzeichnis der Werke in öffentlichen Sammlungen, die Übersicht über die Einzelausstellungen sowie die Bibliographie sind orientiert an: Eugen Gomringer, Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert, Josef Keller Verlag, Starnberg 1968.

Katalog Albers

Herausgegeben vom Landesmuseum für Kunst und Kultur-
geschichte Münster 1968

Katalogbearbeitung

Dr. Jürgen Wißmann

**Katalogumschlag
und Titelseite**

Die Schrifttype »Albers« wurde dem von Herrn Norman
Ives entworfenen und durch Herrn Professor Albers über-
mittelten Ausstellungsplakat entnommen.

Gesamtherstellung

Graphische Kunstanstalt Aurel Böngers Recklinghausen



MF 3. ✓ 68